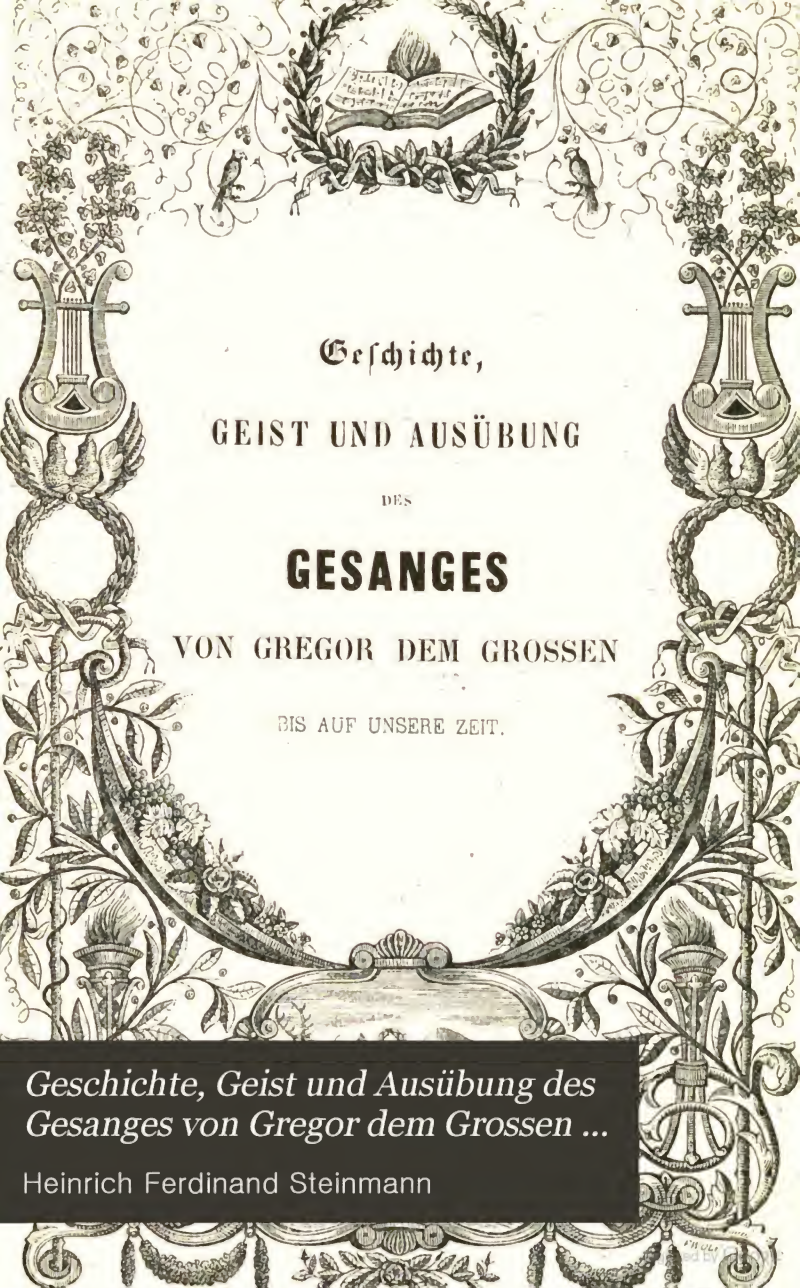


Geschichte,

GEIST UND AUSÜBUNG

DES

GESANGES

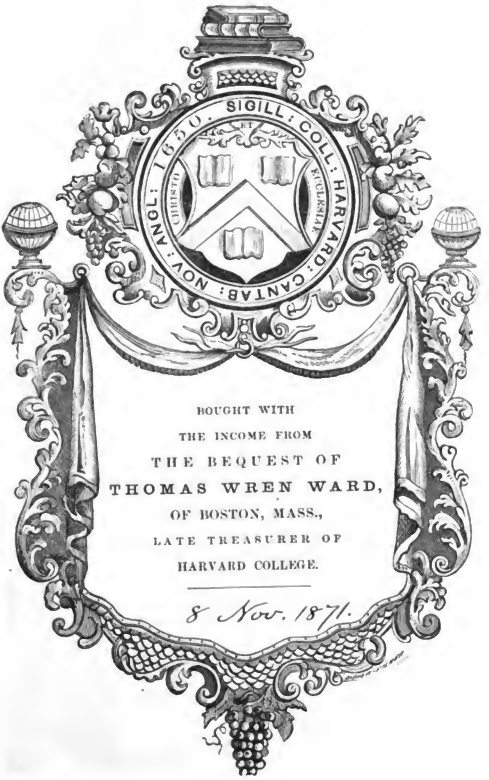
VON GREGOR DEM GROSSEN

BIS AUF UNSERE ZEIT.

Geschichte, Geist und Ausübung des Gesanges von Gregor dem Grossen ...

Heinrich Ferdinand Steinmann

Mus 265.26



BOUGHT WITH
THE INCOME FROM
THE BEQUEST OF
THOMAS WREN WARD,
OF BOSTON, MASS.,
LATE TREASURER OF
HARVARD COLLEGE.

8 Nov. 1871.

MUSIC LIBRARY

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Geschichte,

GEIST UND AUSÜBUNG

DES

GESANGES

VON GREGOR DEM GROSSEN

BIS AUF UNSERE ZEIT.

Digitized by Google

Digitized by Google

GESCHICHTE, GEIST UND AUSÜBUNG

DES

GESANGES

VON GREGOR DEM GROSSEN

BIS AUF UNSERE ZEIT.

VON

H. F. MANNSTEIN,

VERFASSER DER GROSSEN BOLOGNESISCHEN GESANGSCHULE, DER GESAMMTEN PRAKTIK DER KLASSISCHEN GESANGKUNST U. S. W.

LEIPZIG,

DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER.

1845.

Digitized by Google

~~Mus. 206.3~~
Mus 265.26
HARVARD COLLEGE LIBRARY
1871, Nov. 8.
Ward Fund.

Digitized by Google

Vorwort.

Seit lange hatte ich das Bedürfniss einer übersichtlichen und dabei doch durchgreifenden Behandlung des Gegenstandes gefühlt, welchen das vorliegende Buch zur Aufgabe hat, denn so oft ich Belehrung darüber wünschte, musste ich den Weg weitläufigen Nachschlagens, nicht selten mühsamen Suchens betreten, und beides obendrein oft vergeblich. Es fehlt nämlich nicht an Quellen der Geschichte des Gesanges, aber sie sind in zahllosen musikalischen Werken verborgen und oftmals so trübe, dass sie einer sorgfältigen Läuterung der historischen und wissenschaftlichen Kritik bedürfen, ehe sie benutzt werden können. Ich brauchte daher viel Zeit, bevor ich hoffen durfte, einen Ueberblick über das weite und wilde Gefild erlangt zu haben, und Mancher wird sich vielleicht über die erlangten Resultate wundern, denn wohl nicht Alle werden den Gesang in diesem Zusammenhange mit der gesammten Tonkunst und als Quelle aller musikalischen Schönheit in dieser historischen Heiligkeit erkannt und

Digitized by Google

betrachtet haben, worin er nach meinen Ansichten erscheinen muss. Wenn ich mir nun sagte, dass ich nichts geringeres im Sinne habe, als die geschichtliche Entwickelung einer mehr als tausendjährigen Kunstschule und die wissenschaftliche Zusammenstellung der daraus hervorgegangenen philosophischen, technischen und ästhetischen Grundsätze zu liefern, so sank mir oft der Muth; dachte ich aber wieder an die Nothwendigkeit meines Unternehmens und dass doch Einer einmal den Muth haben muss, der Erste zu seyn, so fasste ich wieder ein Herz, und die Hoffnung auf die Nach- und Einsicht meiner Beurtheiler befestigte meinen wankenden Entschluss.

Darüber war ich mit mir einig, dass mein Werk, um einen weiteren Leserkreis zu gewinnen, nicht durch Umfang und finstre Kennermiene abschrecken dürfe, ich bestrebte mich also bei der Ausarbeitung, es so kurz als möglich zu fassen und die Grösse und Würde seines Gegenstandes in ein freundliches Gewand zu kleiden. Um es aber zugleich zum tüchtigen Führer bei umfassenden Forschungen zu machen, habe ich so genau und häufig als möglich die benutzten Quellen in den Noten angeführt, so dass ich da, wo keine angeführt sind, einzig und allein die von mir in der Schule des reinsten Geschmackes gemachten persönlichen und langjährigen Studien, sowie mein unabläs-siges Philosophiren über diesen höchst wichtigen Gegenstand der musikalischen Geschichte zur Unterlage

Digitized by Google

hatte. Soviel, um mich vor dem Vorwurfe der Citirwuth zu schützen und anderseits die Reinheit des Geschmackes der Schule nachzuweisen, in welcher ich gebildet bin — der Bolognesischen —, welche nur noch in sehr wenigen Bekennern blüht, im Ganzen genommen also als erloschen zu betrachten ist.

Sollte Jemand darüber mit mir rechten, dass ich schon den Gregorianischen Gesang zum „Kunstgesang" rechne, so erwiedere ich, dass dieser Ausdruck wohl durch das im Verlauf der Abhandlung Gesagte gerechtfertigt werden dürfte; dann diene aber auch zur Erwiederung, dass ja doch jeder Gesang nach einer Bezeichnungsweise und ästhetischen Regel in einem gewissen Sinne Kunstgesang ist, und dass ich dem vielstimmigen Gesange die höchste Entwickelung der musikalischen Kunst, den melodischen Solo-Gesang, entgegengesetzt habe. Dass übrigens eine Geschichte des Gesanges nicht mit den Naturlauten ganz unmusikalischer Zeitalter beginnen konnte, sondern erst da, wo sich ein ästhetisches Verständniss zu regen beginnt, scheint mir keines Beweises zu bedürfen.

Die Auffindung einer Arie von Carissimi halte ich für einen wahren Glücksumstand, denn es gehören seine Sachen zu den grössten Seltenheiten, vor allen seine Arien; auch die Compositionen von Lulli sind äusserst selten, und die nach Manuscript mitgetheilte Arie Hasse's wohl nur in sehr wenigen Händen, so dass die Beispiele dieser Tonsetzer erwünscht seyn möchten.

Digitized by Google

Digitized by Google

Erstes Kapitel.

Erste Periode des Gesanges, von Gregor dem Grossen bis zu Guido von Arezzo.

(Gregor: 590 — 604. Guido's Blüthezeit: 1024 — 1037.)

Es gehört unstreitig zu den grössten Wundern der Natur, wodurch der menschliche Körper befähiget ist, den lieblichsten und klangreichsten aller Töne von sich zu geben, aber das Wunder liegt uns so nahe, ist uns so alltäglich geworden, dass es unsere stumpfen Sinne nicht mehr rührt. Der vollkommenste Ton in dem vollkommensten Körper ist uns kaum erwähnenswerth, ja, so sehr wir uns heut zu Tage der Liebe zum Gesange rühmen, Sänger anstellen und theuer bezahlen, so viel Mühe sich auch das Publikum giebt, Kunst-Enthusiasmus zu zeigen und die Rolle des Kenners zu spielen, so verblüfft ist man doch, wenn es endlich ausgesprochen wird, dass die Menschenstimme das edelste und vollkommenste Instrument ist, alle Tonmaschinen aber nichts als dürftige Nachahmungen, vergebliche Versuche, ein hohes Ideal zu erreichen. Wird diess geradehin ausgesprochen, so erregt es bei den Meisten ein Lächeln, welches dem eines anmassenden Halbgebildeten gleicht, der die Worte eines tiefen Denkers bemitleidet. Und doch hat die Kunst einzig dem Streben, den Ton der Stimme zu bilden und zu veredeln und diesen voll-

Digitized by Google

kommenen Ton durch verschiedene Instrumente nachzuahmen, ihre Vielseitigkeit und Mannichfaltigkeit zu danken. Dieses in unserer Zeit vielleicht unbewusst gewordene Trachten und Streben ist es auch, welches die Musik noch allein vor gänzlicher Verwilderung wahret, indem es ihr noch einen Spiegel vorhält, in welchem sie sich erkennt. Wenn ich aber sagte, dieses Streben sei heut zu Tage vielleicht ein unbewusst gewordenes, so liegt darin der Erfahrungsatz ausgesprochen, dass im Allgemeinen der Ton der Sängerwelt für die Instrumental-Musik nur noch in seiner Eigenschaft als Naturerzeugniss zum Vorbild dienen kann, weil er von dem Gipfel der Cultur, auf welchen ihn eine vielhundertjährige Kunstgeschichte der Italiener gehoben hatte, im Laufe der Zeit allmählig wieder herabgestiegen ist. Jedoch hat sich durch den Gesang der Begriff gestaltet und bis jetzt auch noch theilweise erhalten, wie der Instrumentalton beschaffen sein müsse, um dem gebildeten Sinne zu gefallen, und in dieser Weise wird er von glücklichen Talenten hier und da noch angebauet.

Den Italienern nämlich gebührt der Ruhm, die Schöpfer der Singekunst zu sein, und wie die Geschichte lehrt, haben alle Nationen von ihnen gelernt, keine aber hat sie darin erreicht. Die Geschichte des italienischen Gesanges fängt aber bereits mit dem Pabst Gregor dem Grossen, als seinem eigentlichen Urheber, an und wir unterlassen daher nicht, zu Begründung dieses Ausspruches den Leser in die früheste Bildungsperiode der christlich-musikalischen Kunst hier einzuführen.

Obschon die Päbste Sylvester und Hilarius in Rom bereits Singeschulen gegründet hatten*), so hat doch Gregor

*) *Quamquam Ioannes Diaconus libro secundo de vita Gregorii Papae ipsam hanc scholam (nempe a Sylvestro institutam) sanctum Gregorium constituisse scribit, quod potius de ejus quadam reformatione, sive restitutione intelligendum esse opinor, quam de prima ejus institutione,*

Digitized by Google

der Grosse eine so durchgreifende Umgestaltung aller auf den Gesang bezüglichen Institutionen bewirkt, dass er als der Vater desselben bezeichnet zu werden verdient. Um den Leser in den Stand zu setzen, das Wirken dieses Pabstes im Gegensatze zu dem früherer Päbste gerecht würdigen zu können, führen wir die einzige hierher gehörige Beweisstelle über die Singeschule jener Päbste an, welche so lautet: „Obgleich zur Zeit des Pabstes Sylvester und später mehrere grosse Gotteshäuser in Rom waren, so hatten die einzelnen derselben doch nicht genug Mönche oder Cleriker, welche in denselben das heilige Amt (den Gottesdienst) hätten verwalten können. Die Presbyter nämlich waren mit den höheren Würden bekleidet, die Diaconen hingegen standen dem unteren Dienste vor; jene verwalteten den Gottesdienst, diese die Armenpflege. Täglicher Gesang jedoch war damals in den Kirchen noch nicht üblich, denn den einzelnen Stadtkirchen waren noch keine Einkünfte angewiesen, wovon sie besondere Sänger-Collegien hätten unterhalten können. Daher wurde für die ganze Stadt eine gemeinschaftliche Sängerschule gegründet, welche bei den Stationen, Processionen und einzelnen Festtagen in den Stadtkirchen das heilige Amt und die Messe sang, während der Pabst oder ein Presbyter celebrirte. Diese Schule ward auf gemeinschaftliche Kosten erhalten und hatte einen Vorstand, welcher in Rom eine grosse Würde und viel Ansehen genoss, Primicerius oder Prior der Schule hiess und die auserwähltesten, bessten jungen Leute im Gesange, im Lesen der heiligen Schrift und in den edelsten Sitten unterwies. Von hier schreibt sich der Ursprung aller übri-

---

quae longe ante fuisse necesse est. Onuphrius de interpretatione vocum ecclesiast.

Romae scholas cantorum Hilarium pontificem instituisse scribit Anastasius. Gerbert, de cantu et musica sacra a prima eccles. aetate usque ad praesens tempus. Tom. I. p. 35. S. u. Anmerk. 4. Allgemeine Geschichte der Musik von Joh. Nicol. Forkel. 2 B. S. 144 u. folg.

Digitized by Google

gen Primicerier an den Kathedralkirchen in der Welt her, über deren Amt und Würde in dem 25. Abschnitte Meldung geschieht. Diese Schule halte ich für dieselbe, welche der Bibliothekar (Anastasius) im Leben des Pabstes Hilarius mit folgendem erwähnt: „Er stiftete in Rom Ministralen, d. h. Cleriker, Geistliche, welche bei den bestimmten Stationen singen und den Gottesdienst verwalten mussten.“*).

Erwägt man nun, dass Sylvester I. vom Jahre 314 bis zum Jahre 335, Hilarius von 461 bis 468 den päbstlichen Stuhl einnahmen, so muss man bekennen, dass solche Einrichtungen schon in den ersten Jahrhunderten des Christenthums deutlich zeigen, welchen hohen Werth die Päbste auf die Kunst

---

*) *Onuphrius de interpretatione vocum ecclesiasticarum. Quamquam tempore sancti Sylvestri Papae, et postea plures, et magnae fuerint in urbe basilicae conditae, non tamen singulae clericos vel monachos speciatim habebant, qui in illis sacra officia celebrarent. Presbyteri enim titulis, diaconi diaconiis praefecti, suo quisque tantum muneri vacabat, illi sacris administrandis, hi pauperum subventioni procurandae. Psalmodia vero quotidiana in omnibus ecclesiis tunc in usu non erat: Nam singulis urbis basilicis reditus adhuc assignati non erant, quibus possent singula collegia canentium nutrire. Ideque schola cantorum instituta fuit, quae urbi communis erat et ad stationes, processiones, singulasque diebus eorundem festis Ecclesiae urbis conveniebat, ibique sacra officia et missarum solemnia, pontifice vel presbytero celebrante, decantabat. Haec schola sumtibus communibus vivebat, habebatque magnae in urbe dignitatis et existimationis praefectum, qui primicerius, alias prior scholae cantorum vocabatur, cujus opera optimi juvenes selecti in cantu, lectione librorum sacrorum et optimis moribus instituebantur. Hinc origo Primiceriorum per alias orbis terrarum ecclesias cathedrales manavit, de quorum officio et dignitate vigesima quinta distinctio mentio est. Hanc scholam eam esse opinor, cujus titulum scribit bibliothecarius (Anastasius) in vita Hilarii papae sic: Hic constituit in urbe ministrales (id est clericos), qui circumirent constitutas stationes, id est ministrando sacris et psallendo.*

Hier ist zugleich die Abkunft des Institutes der späteren Ministrels (ministrales) angedeutet, und es ist demnach die Kirche auch die Mutter dieser poetischen Erscheinung der Geschichte, wie so manches andern Schönen.

Digitized by Google

des Gesanges legten, ja dass sie dieselbe gewissermassen für ein unentbehrliches Congruens des Christenthumes hielten; wie früher die ersten Kirchenväter den Gesang als das gewaltigste Mittel, die Heiden zu bekehren und die verfolgten Christen im Glauben zu erhalten, bezeichneten. Augustinus (confess. lib. IX. 56): „Wie weinte ich über deine Lobgesänge und Lieder, o mein Gott, als ich durch die Stimme deiner lieblich singenden Gemeinde kräftig bewegt wurde. Diese Stimmen flossen mir in meine Ohren, und deine Wahrheit wurde mir in's Herz gegossen. Da entbrannte inwendig das Gefühl der Andacht, und die Thränen liefen herab, und mir war so wohl dabei.“ — Ambrosius: „Psalmen können Kaiser und Könige singen wie das Volk; sie werden ohne Mühe gelernt, und mit Lust im Gedächtniss behalten; sie machen die Uneinigen einig, und versöhnen die Beleidigten. Wer wird dem nicht verzeihen, mit dem er vereint seine Stimme zu Gott erhebt? Im Psalm ist Lehre und Anmuth zugleich.“ (Opera T. I. p. 740.) Und: „Lieblich ist der Gesang, weil er nicht den Körper entnervt, sondern Geist und Herz stärket.“ (T. I. p. 1052.) „Origines bekehrte die Heiden durch die Musik zur christlichen Religion.“ (Gerbert, de cantu et musica sacra. T. I. p. 29. Forkel, 2. B. S. 128—129.) Für die Einführung des Kirchengesanges wirkten überhaupt alle Kirchenväter auf das eifrigste: Ignatius, Justinus, Tertullian, Clemens von Alexandrien, Cyprian, Chrysostomus, und wie sie sonst heissen (Forkel, 2. B. S. 123 — 139. Häuser, Gesch. d. evang. Kirchenges. S. 11 — 16). Man muss aber zugleich eingestehen, dass wir ohne jene Auffassungsweise weitblickender Päbste wohl nie eine Kirchenmusik würden bekommen haben, denn die Betrachtung der Geschichte zeigt uns alsbald, dass Rom allein der treue Mutterschooss war, in welchem das zarte Kindlein empfangen ward und reifte, um ihn als starker Engel mit leuchtendem Gefieder zu durchbrechen und die Nacht der Barbarei zu ver-

Digitized by Google

scheuchen. Ja, noch bis auf den heutigen Tag haben sich sogar bei den Protestanten die von Onuphrius und Gerbert geschilderten Institutionen, obwohl unter manchen Veränderungen, anderthalb Jahrtausende hindurch erhalten und predigen mit feuriger Zunge die grosse Lehre der Geschichte, dass alles Vorhandene nur mehr oder weniger modificirter Ausfluss eines vor her Gewesenen ist und kein Recht hat, die Quelle seines Ursprungs unbedingt zu verwerfen und zu verläugnen. „Diese Einrichtung — sagt der gelehrte Forkel a. a. O. — hat sich, obgleich unter mancherlei Veränderungen, dennoch auf eine sehr ähnliche Art bis auf unsere Zeiten erhalten. Aus dem Primicerius sind unsere Cantoren geworden, und die Ministralen oder Cleriker des Hilarius, oder vielmehr die auserlesenen Jünglinge, welche nach der ersten Stiftung des Pabstes Sylvester im Gesang, im Lesen der heiligen Schrift und in guten Sitten unterrichtet wurden, sind unsere Choristen (Currendaner) bei den lateinischen Schulen. Ihr Unterhalt auf gemeinschaftliche Kosten einer ganzen Stadt findet ebenfalls auf eine ähnliche Art noch in unsern Zeiten Statt, so wie auch die Art und Weise, nach welcher sie zu Rom von einer Kirche zur andern gehen und den Gesang darin besorgen mussten. Unsere Chöre werden völlig auf ähnliche Art von den verschiedenen Kirchen unserer Städte gebraucht, und zwar aus eben dem Grunde, aus welchem sie in Rom auf diese Weise gebraucht wurden, weil nämlich jede einzelne Kirche nicht Vermögen genug hat, um eigene Sängerchöre zu unterhalten.“ Bei diesen geschichtlichen Betrachtungen kommt der Forschende fast unwillkhürlich auf den Gedanken, dass die protestantische, evangelische und Calvinistische Kirche wohl kaum aus ihrem Schoosse eine Kirchenmusik, und überhaupt eine Kunst, geboren haben möchten, denn wir werden sogleich sehen, dass sogar unser protestantischer Choral unmittelbar aus der Schöpfung des Pabstes Gregor des Grossen

Digitized by Google

stammt. Ja, er war nahe daran, in England von dem nüchternen Religions-Rigorismus kalt und raffinirt wüthender Zeloten wieder verdrängt zu werden. Das Parlament nämlich erklärt die musikalische Liturgie für abergläubisch, verbannt die Musik aus den Kirchen, vernichtet Choralbücher und Orgeln 1644. Doch erklärt das Oberhaus 1664 die Musik wieder für das kirchliche Ritual nothwendig: die Reformirten werden unterdrückt*).

---

*) Geschichte des christlichen, insbesondere des evangelischen Kirchengesanges u. s. w. von Joh. Ernst Häuser, S. 170.

Wir enthalten uns einer Kritik der Urtheile dieses in Forkels und Burney's Geschichte der Musik vielbelesenen Autors über den Werth des protestantischen Choralgesanges der Gemeinde, den wir für unsere Person und vom Standpunkte des Schönen aus nicht anzuerkennen vermögen, selbst auf die Gefahr hin, von so eifrigen Protestanten, wie der Herr Verfasser für lau gehalten zu werden. Wie schwärmerisch, aber auch einseitig derselbe für den, uns unangenehm berührenden, ungebildeten Gemeindegesang eingenommen ist, beweise folgende Stelle: „Mag der Gesang der neubekehrten Christen auch nur in 4 bis 5 melodischen Tönen bestanden haben, so ist doch gewiss, dass keine Musik mächtiger auf das Gemüth wirkt, als der einfache, taktlose, unisonische geist- und gefühlreiche Choral in einer grossen Versammlung." Dieser Genuss ist in der That billig zu haben und in sehr ähnlicher Form sogar bei den Wilden zu finden. Wären diese Uranfänge der Kunst in der That das Erhebendste und Wirksamste für das Menschengemüth, dann wäre freilich die vollkommen ausgebildete Kirchenmusik der grossen Tonsetzer späterer Zeit nur eine Verirrung. Dem ist aber nicht so, kann nicht so sein, denn ist bei unserer vollkommenen Tonleiter der rythmisch und melodisch ausgebildete Choralgesang einer grossen Versammlung ungebildeter Stimmen sogar mit Orgelbegleitung dem gebildeten Ohre immer noch fürchterlich, wie muss „der einfache, taktlose, unisonische geist- und gefühlreiche, aus 4 bis 5 Tönen zusammengesetzte Choral" der frühesten Christen geklungen haben! — Forkel (2. B. S. 148.) lässt sich darüber in der Masse aus, dass er zu beweisen sucht, die Sängerschulen seien wegen des unangenehmen Volksgesanges gestiftet worden, beklagt jedoch demungeachtet die Veränderungen desselben, indem er einen „erträglichen" Volksgesang neben den ordentlichen Kunstsängern wünscht. Ein neuer Beweis, dass die Italiener Recht haben, wenn sie behaupten, die Deutschen haben von Natur keinen Gesang-Sinn, sondern er müsse ihnen erst angebildet werden. Vermuthlich desshalb gingen früher namentlich die Tonsetzer nach Italien, und

Digitized by Google

Obwohl die erwähnten Einrichtungen der Päbste Sylvester und Hilarius das erste und wesentlichste Fundament des begin-

---

trieben Gesangstudien. Forkels Worte lauten: „Die Einrichtung solcher Singeschulen und Sängerchöre zum Gebrauch der Kirchen, so nützlich sie von einer Seite war, hatte doch, von einer anderen Seite betrachtet, auch einige Nachtheile, unter welchen besonders einer sehr gross war. Die grössere Uebung, welche die Sänger in der Singkunst hatten, ihr Gesang mit ausgebildeteren, helleren und angenehmeren Stimmen musste nothwendig das rauhe, unreine und unrichtige des allgemeinen Volksgesanges bald fühlbar machen. An die grössere Reinigkeit und Annehmlichkeit des gebildeten Gesanges gewöhnt, und in der Meinung, es sei der kirchlichen Würde, auch selbst der Erbauung entgegen, so viele ungeübte Stimmen durch einander schreien und den Gesang von ihnen verderben zu lassen, verfiel man nach und nach darauf, das Volk gänzlich vom Kirchengesange auszuschliessen. Es hiess nun nicht mehr: Praepositus preces fundit et populus fauste acclamat Amen..... Da ausser den Singschulen keine andere öffentliche Schulen vorhanden waren, worin auch das Volk im Kirchengesang hätte geübt werden können, um sodann wenigstens erträglich in den öffentlichen Versammlungen neben den ordentlichen Sängern zu singen; da folglich die Sänger an Bildung zugenommen hatten, das Volk aber aus Mangel an Uebung und Unterricht bloss bei derjenigen Art zu singen stehen blieb, zu welcher es von Natur fähig war; da man nach und nach anfing, nicht mehr in der Volkssprache, sondern bloss lateinisch zu singen, so verlor das Volk seine Theilnahme am öffentlichen Gesang immer mehr, bis es endlich völlig schweigen und den ganzen singenden Gottesdienst den Clerikern, oder den dazu verordneten Sängern überlassen musste.“ Man muss gestehen, dass die grossen Päbste einen besseren Geschmack hatten, als die deutschen Schriftsteller, und jene waren gewiss sehr im Rechte, wenn sie glaubten: „es sei der kirchlichen Würde, auch selbst der Erbauung entgegen, so viele ungeübte Stimmen durch einander schreien und den Gesang von ihnen verderben zu lassen.“ Sehr im Rechte waren sie ferner gewiss, wenn sie es vorzogen, ihre Kräfte auf Bildung vortrefflicher Sängerchöre zu concentriren, statt sie zu zersplittern, „damit das Volk wenigstens erträglich in den öffentlichen Versammlungen neben den ordentlichen Sängern singe.“

Mit welchen Augen deutsche Gelehrte die Geschichte der Kunst lesen, das Schöne in Kirche und Staat betrachten, zeigt eine andere Stelle (Häuser, S. 67.): „Durch die Reformation erhielt nun aber die Musik in der evangelischen Kirche einen ganz anderen Standpunkt. Der Geistliche stand nicht mehr allein als vermittelnde Person da, der die Bitten der Gemeinde der Gottheit vortrug, also nicht als ein Theil der Gott-

Digitized by Google

nenden Kunstbaues bildeten, so waren sie doch immer nur für einzelne Kirchen und Gemeinden, nicht für die ganze christliche

---

heit selbst (Der Gesang des Geistlichen ist das Allerwenigste bei der Sache und der katholische Geistliche nie als ein Theil der Gottheit betrachtet worden), sondern das Volk erhob seinen Gesang, als einen Hauptbestandtheil des Gottesdienstes (Wir müssen nochmals bekennen, dass dieser Gesang unsern Ohren sehr unerbaulich vorkommt!), und die Musik ward sein Eigenthum (Was aber in aller Welt hat die Musik durch diesen allgemeinen Volksgesang gewonnen? Hat sie dadurch auch nur einen einzigen genialen Aufschwung erhalten oder eine neue Phase erlebt?). In heiligen, frommen Melodieen schwebten vereint die Gebete des Geistlichen und des Volks zum Himmel empor (Wo ist denn aber die Nothwendigkeit enthalten, dass die Gemeinde ihre Gebete singen muss?); so entstand der Choral, oder vielmehr so erhielt er erst seine eigentliche kirchliche Bedeutsamkeit (Aber diese wird nicht nach Zahlen, oder Ellen und Pfunden gemessen, denn ein Choral, von wenigen gebildeten Stimmen schön gesungen, hat mehr Bedeutsamkeit, als der von tausend rohen Kehlen hässlich geschriecne, weil er die Andacht und Erhebung des Herzens besser befördern wird). Luther, der grosse und tiefe Menschenkenner, fühlte recht gut, wie sehr eine fassliche Melodie den Menschen erheben und seinen Sinn auf das Höhere lenken kann; er betrachtete daher den Choral als Mittel, die Gemeinde zur Predigt vorzubereiten und für die in der Predigt ausgesprochenen Lehren und Ermahnungen empfänglicher zu machen (Alles recht gut gemeint, aber wo steht denn geschrieben, dass man selbst singen müsse, um gerührt zu werden? Wir glauben vielmehr, dass das Gesanggeschäft zuviel geistige und körperliche Kraft in Anspruch nehme, als dass der Singende dabei einer herzinnigen Rührung fähig sei; diese theilt sich vielmehr dem Hörer mit. Hätte Luther die Mittel gehabt, hätte die unersättliche Habsucht der protestantisch gewordenen Fürsten und Städte nicht Alles in ihren Säckel gesenkt, so würde er als „grosser und tiefer Menschenkenner" wahrscheinlich einen ästhetischeren Cultus eingeführt haben). In der katholischen Kirche ist die Messe, (das Gebet des Geistlichen für die Gemeinde) der Hauptbestandtheil des Gottesdienstes, in der evangelischen aber wurde es die Predigt (Wir wollen den Werth der meisten Predigten und ihre Früchte nicht taxiren, sondern nur bemerken, dass ein schönerer Cultus die Predigt keineswegs ausschliesst, wie ja die katholische Kirche selbst zeigt). Durch die Wegräumung zu vieler Gesänge und unnützer Ceremonieen, womit das Volk erbaut werden sollte, gewann Luther Zeit für die Predigt, die von nun an wieder in Aufnahme kam. Der Geistliche konnte nun selbst Gesänge, die ihm gefielen, oder die zu seiner Predigt passten, wählen, was, wie vorhin gesagt, in der

Digitized by Google

Kirche und ihren Ritus berechnet und wirksam; sollten sie diess sein, sollten sie alle Kirchen nicht nur mit Sängern versorgen,

---

katholischen Kirche nicht stattfinden durfte (Sehr wahr, aber das beweist nur nicht, dass der protestantische Gemeindegesang ein Fortschritt der Kunst als solcher sey). Was in Italien Politik der Clerisei und Geschmack bewirkte, das that in Deutschland der religiöse Enthusiasmus, die innere gemüthliche Begeisterung der Protestanten (Was that sie denn? Hier fehlt die Hauptsache); während man in Italien Hülfe bei den Malern suchte — von Raphael bis zu den Carrecci's — und alle Kirchen mit schönen Gemälden ausschmückte; warf man in deutschen protestantisch gewordenen Gemeinden die Bilder aus den Kirchen (Religiöser Enthusiasmus! innere gemüthliche Begeisterung der Protestanten! Sollte wohl heissen: Blinde bewusstlose Wuth eines vandalisirenden Pöbels, die von jeher die herrlichsten Denkmäler der Kunst zerstört hat. So wie der Herr Verfasser, freute sich auch einst die Christenschaar über den Untergang der Götterwerke Griechenlands und Roms, die wir jetzs in Ueberbleibsel und Ruine noch anbeten) und begünstigte vorzüglich die Tonkunst, indem begeisterte lutherische Cantoren und Organisten zu freier gedichteten Poesieen geistvolle, rührende Choralmelodieen setzten (Es giebt aber viele treffliche Kunstfreunde, welche die Begeisterung lutherischer Cantoren und Organisten der der grossen italienischen Tonsetzer unmöglich vorziehen können; auch beweist das alles nicht, dass der protestantische Cultus künstlerisch schöner sey) u. s. w. (? Wie soll man diess u. s. w. erklären?). Die römisch-katholische Kirche nahm also nur die Sinne in Anspruch, die protestantische hingegen den Geist, und Gott soll ja auch nicht sinnlich, sondern in Geist und in der Wahrheit verehrt werden. In der katholischen Kirche wurde die lateinische Sprache als die Sprache betrachtet, in welcher allein der Geistliche im Namen des Volkes zum Schöpfer sprechen durfte, und in welcher die heiligen Gesänge angestimmt wurden; in der protestantischen wurde hingegen die Sprache eines jeden Volkes zum Gebet gewählt, denn Jeder, der betet, muss doch wissen, was er betet, und nur in der Muttersprache allein kann der Mensch sein Gebet herzlich und innig zu Gott emporsenden; die fremde Sprache ist und bleibt immer eine fremde.“ Mit diesem wird aber wieder nicht bewiesen, was bewiesen werden soll. Es musste ja die lateinische Sprache im protestantischen Gottesdienste nicht beibehalten werden, wenn er ästhetischer werden sollte, als er ist, und die hohe poetische Schönheit der katholischen Kirchenmusik liegt ja nicht in der lateinischen Sprache, obwohl die Dichtungen meist vortrefflich, zum Theil wundervoll sind. In letzterer Beziehung führen wir einen Ausspruch Friedrichs v. Raumer an: „Vor der Ausbildung der neu-europäischen Sprachen schrieb und dichtete man nur in der lateinischen. Es

Digitized by Google

sondern auch durch eine bestimmt vorgezeichnete und streng durchgeführte Bildung derselben in allen Kirchen genau denselben Gesang einführen und für immer begründen, so bedurfte es umfassenderer Massregeln, breiterer Unterlagen. Jene zu treffen, diese zu gewähren, war dem Pabste Gregor dem Grossen vorbehalten, welcher von 590 bis 604 das Schiff der Kirche lenkte. Zwar hat Onuphrius das Werk Gregors nur für eine Wiederherstellung einer längst vorhanden gewesenen, aber auf längere

---

findet sich jedoch seit der Völkerwanderung kein episches oder dramatisches Werk von künstlerischem Werthe; wohl aber zeigen unter sehr vielen elenden, angeblich lyrischen Gedichten einzelne eine solche Vortrefflichkeit, sowohl nach der scherzhaften als nach der ernsthaften Seite, dass man sie dem Höchsten, was überhaupt in dieser Gattung geleistet worden ist, zugesellen kann. Wir erinnern beispielsweise an das *Mihi est propositum*, welches der Oxforder Stiftsherr Walther Mapes im zwölften Jahrhundert dichtete und das so lange jung und frisch bleiben wird, als es lebenslustige Menschen giebt; an das in zarter Wehmuth nicht übertroffene *Stabat mater* des Franciskaners Jacopenus, an das furchtbar erhabene *Dies irae* des Franciskaners Thomas von Celano. Eine wahrhaft neue, vollgewichtig der alten entgegenstehende Dichtkunst entsteht aber erst mit der Entwickelung der neueren Sprachen; und wiederum hat zu dieser Bildung und Entwickelung nichts mehr beigetragen, als eben die überall hervorbrechende Liebe zur Dichtkunst.“ Rambach, Anthologie christlicher Gesänge, 1. B. S. 321, 348. Wiener Jahrbücher, 1819. I. B. S. 198. Fr. v. Raumer, Geschichte der Hohenstaufen, 6. B. S. 504 — 505.

Wirft man einen vorurtheilsfreien Blick auf die protestantische Choraldichtung, so muss man erkennen, dass im Ganzen, ausser von Luther, Paul Gerhard und einigen wenigen, auch hierin keine besondere Poesie entwickelt worden ist, und namentlich in der Neuzeit sind die anmasslichen verbesserten Gesangbücher, deren fast jedes Städtchen ein besonderes hat, alles Kunstgenie's baar und ledig, nichts als religiöse Lehrsätze in wässerige Reime gebracht. Die grosse Anzahl protestantischer Gesangbücher aus allen Perioden, von Luther bis auf die neuesten Verbesserer, welche wir nachgesehen haben, geben just kein erhebendes Bild von den „freier gedichteten Poesieen“, welche der geehrte Herr Verfasser anführt. Wahrhaft fatal aber werden die neumodischen Versfabrikanten, wenn sie die köstlichsten Gesänge der Reformatoren, Paul Gerhards, Flemmings u. A. unter die Scheere nehmen, ja sogar Gellert nicht davor sicher ist, so gemessen und anständig er sich auch ausdrückt.

Digitized by Google

Zeit verfallenen Anstalt erklärt*), aber zugestehen wird man immer müssen, dass seine Singeschule von der den Päbsten Sylvester und Hilarius zugeschriebenen sich nicht allein in sehr wesentlichen Punkten unterschied, sondern dass sie gerade durch diese Originalität und Abweichung von dem bereits Dagewesenen ihre Dauer und tiefe Bedeutung für die ganze christliche Welt und alle künftigen Zeiten erlangt hat. Auf der anderen Seite ist es aber auch nicht allzu hart zu tadeln, wenn erst einer späteren Nachwelt die gerechte Würdigung einer so folgereichen Einrichtung vorbehalten blieb.

Jene Nachricht des Johannes Diaconus nun theilen wir hier mit**): „Er hat auch die Sängerschule, welche noch heut zu

---

Im Angesicht des wieder erwachenden politischen und religiösen Eifers sollten wir vielleicht Anstand nehmen mit diesen Bemerkungen; jedoch haben wir sie als unserem Werke unentbehrlich aussprechen zu müssen geglaubt, selbst auf die Gefahr hin, sie einer lieblosen und missverstandenen Kritik preissgegeben zu sehen. — Zum Schlusse dieser Betrachtung berufen wir uns auf Herrn Häusers eigene ergreifende Beschreibung der Hässlichkeit des Gemeindegesanges ohne Orgelbegleitung (S. 269 — 270.) und wir setzen nur noch hinzu, dass diese Letztere die erstere nie in Schönheit verwandeln, sondern höchstens einigermassen verdecken kann.

*) Siehe oben Anmerkung 1. D. h. „Obgleich Johannes der Diacon im zweiten Buche der Lebensbeschreibung des Pabstes Gregor schreibt, dieser habe dieselbe Schule (nämlich die von Pabst Sylvester gestiftete) begründet, so ist darunter doch wohl mehr eine Reformation oder Wiederherstellung derselben, als erste Begründung zu verstehen, welche letztere schon lange vorher stattgefunden haben muss." Onuphrius. „Anastasius schreibt, dass Pabst Hilarius in Rom Sängerschu gegründet habe." Gerbert.

Zur Kritik der Geschichte ist hier zu erwähnen, dass der Erklärer des Hugo von Reutlingen die Verdienste Gregors um den Kirchengesang am ausführlichsten schildert. S. Häuser, S. 17. in der Note.

**) *Scholam quoque Cantorum, quae hactenus in iisdem institutionibus in sancta Romana ecclesia modulatur, constituit, iique cum nonnulis praediis duo habitacula, scilicet alterum sub gradibus ecclesiae sancti Petri apostoli, alterum vero sub Lateranensi Patriarchii domibus fabricavit, ubi usque hodie lectus ejus, quo recumbens modulabatur,*

Digitized by Google

Tage nach seinen Einrichtungen in der heiligen römischen Kirche singt, gegründet und ihr zwei Wohnungen mit einigen Einkünften gebauet, die eine nahe bei den Stufen der Kirche des heiligen Apostels Petrus, die andere bei den Gebäuden des Laterans, wo noch heute (Johannes der Diacon lebte im 9. Jahrhundert) das Bett, auf welchem liegend er den Gesang lehrte, und die Geisel, womit er den Knaben drohete, nebst seinem ächten Antiphonarium mit gebührender Ehrfurcht aufbewahret wird. Das Grundgesetz dieser Sängerschule habe ich folgendermassen in einem sehr alten Exemplar der römischen Kirchenordnung gefunden. Zuerst sollen alle gut singenden Knaben in jeder Schule aufgenommen, von da in die Singeschule versetzt und erhalten, dann

et flagellum ipsius, quo pueris minabatur veneratione congrua cum authentico Antiphonario reservatur. De hac schola cantorum hujusmodi statutum reperi in libro pervetusto romani ordinis. Primum in quacunque schola reperti pueri bene psallentes tollantur, inde nutriantur in schola cantorum, et postea fiant cubicularii. Si autem nobilium pueri fuerint, statim in cubiculo nutriantur, et hanc accipiant potestatem ab Archidiacono, ut liceat eis super linteum villosum sedere, quod mos est ponere super sellam equi. Deinde sicut sacramentorum codex continet, quando et ubi fuerint, usque in subdiaconatus officium ordinentur. Diaconi vero atque Presbyteri nunquam in publica ordinatione. Schola porro cantorum in plures choros dividebatur. Chorus autem (authore Isidoro) proprie est multitudo canentium, inde dictus, quod initio in modum coronae circum aras starent et ita cantores psallerent. In schola cantorum, post primicerium, quatuor majores reliquis erant, primus, secundus, tertius et quartus scholae vocati. Qnorum tres primi paraphonistae, quartus vero archiparaphonista dicebatur, cujus officium erat, pontifici de cantoribus, cum quid opus erat, nunciare. Ita in libello romani ordinis. Joannes Diacon. in vita Gregorii magni, lib. II. cap. 6. in *Opp. S. Gregorii, T. IV. p.* 47.

Ueber Gregors Verdienst s. a. den Erklärer des Hugo von Reutlingen, in *prooemio.* — *Vita Greg. M.* (von einem Ungenannten beim *Canisius*) *T. II. P. III. p.* 258. *Edit. Basn. Jos. Mar. Cari* (*Thomasius*), *Responsorialia et Antiphonaria Rom. eccl. a S. Greg. M. disposita.* Vorrede S. 44. 45. *P. Pagi, Brev. Pontif. Tom. I.* in *vita S. Gregorii M. No.* 67. *p.* 372. Forkels allg. Gesch. d. Musik, 2. B. S. 164. 165. R. G. Kiesewetter, k. k. Hofrath, Geschichte der europäisch-abendländischen Musik, S. 3 — 7.

Digitized by Google

aber zu Kämmerern des Pabstes befördert werden. Sind sie jedoch von Adel, so sollen sie sogleich in der päbstlichen Kammer versorgt werden und von dem Archidiaconus Erlaubniss erhalten, auf einer Fransendecke, dergleichen man auf die Pferdesättel legt, zu sitzen. Später sollen sie nach Anordnung des Codex über die Verwaltung der Sacramente, wo und wenn es sey, bis zum Subdiaconat, niemals aber zu Diaconen und Presbytern geweihet werden. — Die Sängerschule wurde ferner in mehrere Chöre eingetheilt. Chor aber ist eigentlich nach Angabe Isidors eine Anzahl Sänger, welche desshalb Chor heisst, weil sie anfangs in Form einer *Corona* (Krone) um die Altäre stehend gesungen hätten. In der Sängerschule waren nach dem Primicerius viere mehr als die anderen und hiessen: Schulerster, Schulzweiter, Schuldritter und Schulvierter. Die drei ersten hatten den Titel Paraphonisten (Vorsänger), der vierte hingegen Archiparaphonist (Erzvorsänger), und er hatte die Obliegenheit, dem Pabste, so oft es nöthig war, über die Sänger Bericht zu erstatten. So steht es im römischen Ordnungsbuche." (*Joannes Diacon. in vita Gregorii Magni. Lib. II. c.* 6.)

Diese Gregorianische Sängerschule wurde bald die Mutter und Verbreiterin des Gesanges für alle Reiche der Christenheit, indem aus ihr nicht nur die Mustersänger für alle andere Schulen genommen und ihre Methode überall eingeführt, sondern auch ihr Ritual allerwärts zum Gesetz erhoben wurde und noch heute in der katholischen Kirche als Norm gilt. Einen Ueberblick dieses Rituals, welches in seinem mehr als tausendjährigen Bestehen die mächtigste Gewähr und Bürgschaft seiner inneren Tüchtigkeit hat, giebt Häuser in den Anmerkungen zu S. 20. 21. 22. 23. und 24. Es wird angenommen, dass die Gregorianische Schule dieses Glück der Trefflichkeit ihrer Zöglinge zu danken habe, diese Trefflichkeit aber wieder nur dadurch habe erreicht werden können, dass die meisten Sänger in zarter Ju-

Digitized by Google

gend aus den Waisenhäusern in dieselbe versetzt worden seyen, wodurch ihnen allerdings eine lange Zeit ausschliesslich für das Studium der Gesangkunst angewiesen ward. Diess war bei der unendlichen Schwierigkeit und Schwerfälligkeit des damaligen musikalischen Systemes, zu dessen Erlernung eine lange Reihe von Jahren gehörte, besonders wichtig; aber wahrscheinlich hätte auch bei der angedeuteten Erziehungsmaxime die Schule ohne die, von den Päbsten ihr erwiesene hohe Sorgfalt und Liebe jenen gewaltigen Einfluss auf den ästhetischen Theil der christlichen Anbetungsweise nicht erlangt. Denn nicht genug, dass die Sänger eine grosse Auszeichnung im Allgemeinen genossen und sogleich päbstliche Kämmerer und Unterdiakonen werden konnten; das Ansehen derselben wuchs durch die allseitig genossene Gunst auch nach und nach so hoch, dass ihr Vorsteher (Primicerius) bei den Pabstwahlen eine Stimme zu geben hatte, ja dass sogar fünf Päbste aus dieser Sängerschule hervorgegangen sind*). Zwar hatte nämlich Gregor bestimmt, dass die Sän-

*) Sergius I. und II. (687 und 844), Gregor II. (715), Stephan III. (768), und Paul I. (757). Forkel, 2. Th. S. 147. Häuser, S. 18. 19. Dort stehen bei Forkel ausser den bereits angeführten auch noch andere Beweisstellen über die grosse, der Schule erwiesene Fürsorge und das hohe Ansehen, was sie in der ganzen Christenheit genoss. Ueberhaupt war die Singekunst damals und lange Zeit hindurch ein Mittel für den Berufenen, zu den höchsten Auszeichnungen zu gelangen. So führt Gerbert in seinem klassischen Werke: *de cantu et musica sacra, T. I. p.* 298—299. viele zu Erzbischöfen und Bischöfen emporgestiegene Sänger an, worauf er schliesst: „*Paulo post plura exempla afferemus ad summum etiam pontificatum aliasque dignitates insignes elatos esse, qui a prima infantia in schola cantorum Romae et alibi fuerunt instituti.*“ Um aber zu beweisen, welche hohe Geistesfähigkeit man zur tüchtigen Ausübung der Gesangkunst schon um das Jahr 1000. und sogar in England für nöthig hielt, setzt Gerbert hinzu: „*Officium hoc, in Angliae monasteriis perhonorificum, praeprimis erat viris doctrina praestantibus concessum. E. g. in ecclesia Dumelmensi cantor seu praecentor erat Simeon primariis Angliae historicis connumerandus; in ecclesia Cantuariensi* (Canterbury)

Digitized by Google

ger keine höhere Priesterwürde, als die des Unterdiaconates erlangen sollten, damit sie durch geistliche Verrichtungen vom fleissigen Ueben in der Singekunst nicht abgehalten würden*); jedoch ist diese Vorschrift nach seinem Tode nicht streng durchgeführt worden, wie aus den eben erwähnten Umständen deutlich hervorgeht. In der Folgezeit sind die Sänger immer öfter zu den ansehnlichsten Bisthümern befördert worden**), besonders als sie unter die geistlichen Orden gerechnet wurden.

Die Ansprüche, welche an die Sänger gemacht wurden, wuchsen mit der zunehmenden Vollkommenheit der römischen Schule, und nicht allzu lange nach Gregor dem Grossen († i. J. 604), ihrem Umwandler und Vervollkommner, sollte ein Sänger schon: „sowohl durch seine Stimme, wie durch seine Kunst sich auszeichnen und glänzen, so dass er durch die Süssigkeit seines Gesanges die Herzen der Hörer erquicke. Seine Stimme durfte nicht rauh, heiser oder misstönend, sondern musste klangvoll, lieblich, hell und durchdringend seyn, und ihr Ton, wie ihre Melodie musste der Heiligkeit des Gottesdienstes entsprechen.“***)

Joannes Thannatensis mathematicus insignis: in ecclesia Wintonensi Wolstonus non mediocris doctrinae et eruditionis coenobita: in monasterio S. Albani Thomas Walsingamus chronographus celebris: in monasterio Malmesburiensi Wilhelmus Sommersett, bibliothecarius et historiographus celebratissimus, ut apud Baleum et Pitseum de illustr. scriptor. Angliae videre est. Adhuc commemorandus est Eadredus apud Anglos cantor peritissimus, per sex ante mortem suam annos mutus extra solam ecclesiam. Piam artem ita fuisse a linguae vitiis servatam affirmat Simeon Dumelmensis.“ Mit Wehmuth den Verfall der schönen Kunst bei den Bischofsitzen in späterer Zeit rügend, schliesst er nicht ohne Spott: „*Id universim annotarim, in cantoribus cathedralium ecclesiarum sequioris aevi nomen ac dignitatem potium, quam cantus peritiam spectabilem esse.*“

*) Forkel, 2. B. S. 147.

**) Forkel, 2. B. S. 153.

***) *Psalmistam autem et voce et arte praeclarum illustremque esse oportet, ita ut oblectamento dulcedinis animos excitet auditorum. Vox autem ejus non aspera, vel rauca, vel dissonans, sed canora erit,*

Digitized by Google

Obwohl diese schöne Beschreibung einer späteren Zeit, als der Gregorianischen angehört, so lässt sich doch mit Grund ver-

---

suavis, liquida atque acuta, habens sonum et melodiam sanctae religioni congruentem. Rhabanus Maurus, de institut. Clericorum, Lib. III. cap. 48.

Rhabanus Maurus giebt gleichfalls einen Beweis, dass die ausgezeichnetsten Männer es nicht verschmäheten, sich mit Eifer dem Gesange zu weihen. Er, welcher für den grössten Theologen, für einen trefflichen Philosophen, Redner, Astronomen und anmuthigen Dichter galt, ein Mann, der dem Zeugnisse der Geschichte nach seines Gleichen in Deutschland nicht hatte, dem Italien nicht einmal etwas ähnliches entgegen zu stellen vermochte, er, ein Kirchenfürst, ein Erzbischof, hatte sich so in den Gesang vertieft, dass er für alle Zeiten demselben Gesetze vorzuschreiben vermochte, wie die oben angeführte Stelle beweist. Er starb i. J. 855 als Erzbischof von Mainz, nachdem er als Abt von Fulda der Sängerschule daselbst vier und zwanzig Jahre vorgestanden hatte. Diese Schule war die berühmteste unter denen zu St. Gallen, Reichenau, Hirschau, Hirschfeld, Corvey, Regensburg, Weissenburg, Prüm und Trier.

Johannes de Trittenhem (so heisst er in der ältesten vor mir liegenden Ausgabe von 1494, jedoch schon in der von 1546 *Johannes Tritthemius*) sagt in der Lebensbeschreibung dieses ausserordentlichen Mannes: *Rhabanus Maurus, sextus archiepiscopus Moguntinus ex Abbate Fuldensi monasterii ordinis S. Benedicti, natione Teutonicus ex civitate Fuldensi in Buchonia, Albini Anglici (Alcuini) quondam auditor, vir in divinis scripturis eruditissimus, et in secularibus literis nobiliter doctus, philosophus, rhetor, astronomus et poeta subtilissimus, cui (ut absque invidia loquar) nec Italia similem, nec Germania peperit aequalem. In monasterio siquidem Fuldensi adhuc juvenis monachum induit, et tam moribus quam scientia mirabiliter profecit: unde et quartus coenobii abbas consecratus, ovibus sibi commissis verbo et exemplo viginti quatuor annis praefuit et pene infinita opuscula scripturarum composuit. Tandem offensus improbitate monachorum suorum, qui eum dicebant nimium scripturis intentum temporalia negligere, agente id in eis diabolo, displicentiam contra eum acceperunt, scandalizati in eo, quo maxime debuerant aedificari. Dans igitur locum irae, nec cum ingratis ovibus diutius manere consentiens, monasterium et habitatores ejus deseruit, et ad Ludovicum imperatorem filium Caroli transmigravit, cum quo et multis diebus permansit. Monachi autem poenitentia ducti, legationem ad eum mittentes, rogabant ut rediret ad monasterium, sed non impetrarunt. Mansit ergo cum imperatore usque ad mortem Otgarii Moguntinensis archiepiscopi,*

Digitized by Google

muthen, dass die Ansprüche in der letztgenannten nicht viel niedriger gestimmt gewesen seien, und mit Recht datiren wir die Geschichte des Kunstgesanges*) von Gregor dem Grossen. Diese Zeitrechnung wird einerseits durch die ganze Geschichte seiner musikalischen Gesetzgebung gerechtfertiget, worin ausdrücklich bestimmt ist, dass Keiner zum Priesteramte gelangen dürfe, der nicht wohlerfahren im Gesange sey, und dass die Stimmen der Vorsänger stark, tönend, schön und biegsam, ihre Aussprache deutlich und ausdrucksvoll seyn solle**);

in cujus locum suffectus, praefuit ecclesiae praefatae Moguntinae annis novem. Habita quoque synodo multa ad utilitatem fidelium constituit. Scripsit autem in monasterio Fuldensi adhuc constitutus, tam carmine, quam soluta oratione multa volumina, maxime in scripturis sanctis, quas a principio usque ad finem omnes explanavit. De cujus scriptis subjecta feruntur: Ad Freculphum episcopum Lexoviensem, cujus supra fecimus mentionem, scripsit insigne opus (Hier folgt die Aufzählung seiner zahlreichen Werke). *Moritur sub Ludovico et Lothario principibus anno domini* 855, *indictione tertia, Episcopatus sui anno nono, sepultus in monasterio sancti Albani prope Moguntiam, non sine opinione sanctitatis, cujus epitaphium in viginti ferme ornatis versibus legi. Joh. de Trittenhem, de scrptt. ecclesiast. fol. LXIIII.* oder *IV. et LXV. Editio d. a.* 1494. *fol.* 117. 118. 119. *Ed. d. a.* 1546.

Aus der angeführten Stelle geht jedenfalls ein hoher Grad der Cultur des Gesanges hervor, welcher wenigstens in Rom nie wieder ganz verloren gegangen seyn kann, da auch spätere Schriftsteller, wie wir bald sehen werden, ähnliche Forderungen an die Sänger der Kirche stellen. — Rhabanus M. hat auch treffliche Sänger gebildet. *S. Trithemius, vita Rh. M. Lib. I. c. III.*

*) Forkel, 2. Th. S. 150. Schon von den ersten Christen wird ausdrücklich erzählt, dass sie nicht bloss Chorgesang, sondern auch eine Art von Solo-Gesang bei ihrem Gottesdienste gehabt haben, der freilich nur melodieloser Collecten-Gesang gewesen sein kann, da der melodische Gesang einer Stimme ein volles Jahrtausend nach Gregor erst auftauchte. — Eusebius in seiner Kirchengeschichte, II. B. Kap. 16. sagt: „Wenn einer angefangen hatte, einen Psalm wohlklingend und feierlich zu singen, so hörten die Uebrigen stillschweigend zu, und sangen nachher in einem Chore die letzten Theile des Verses.“ S. a. Theodoritus Kirchengeschichte 2. B. S. 78. Philo, merkwürdige Nachr. v. d. Therapeuten.

**) Häuser, S. 19. Forkel, 2. B. S. 146.

Digitized by Google

andererseits findet sie ihre Begründung in den Declamationen kunstfeindlicher Zeloten der ersten Jahrhunderte, welche, wie z. B. Hieronymus, die Schönheit des Cultus nicht anerkennen wollten, weil sie sie nicht begriffen*). Auch die Massregeln gegen üppiges Ausarten der Kirchenmusik scheinen die Richtigkeit unserer Annahme zu bestägen; denn wenn wir auch die hohe Einfalt der damaligen Tonkunst im Auge behalten und die strengen Begriffe des Zeitalters von ihrer einfachen Würde berücksichtigen, so musste doch der Gesang schon einen hohen Grad von Cultur erreicht haben, wenn Gregor den Sängern die Verzierungen bei Strafe der Ausschliessung vom Gesange untersagen musste**).

---

*) „Hört es, ihr Jünglinge, hört es Alle, deren Amt es ist, in der Kirche zu singen: Gott soll nicht mit der Stimme, sondern mit dem Herzen gesungen werden, es soll nicht nach Art der Theatersänger Kehle und Schlund mit süsser Arzenei geglättet werden, um in der Kirche theatermässige Melodien und Gesänge hören zu lassen; sondern wir sollen in Furcht, guten Werken und Kenntniss der Schrift leben. Hat auch einer nur eine schlechte Stimme (wie die Sänger zu sagen pflegen), hat aber gute Werke, so wird er vor Gott dennoch ein lieblicher Sänger seyn. Es singe ein Knecht Christi so, dass nicht die Stimme des Sängers, sondern die Worte, welche gesungen werden, gefallen.“

Hieronymus in den Briefen an die Epheser, Kapitel 5.

Es ist jedoch nicht zu verkennen, dass diese Eiferer einem frühen Ausarten der Kirchenmusik vielleicht allein vorgebeugt haben, da ihr Einfluss auf ihre Zeit ein tiefer und starker war. Späteren Jahrhunderten war es vorbehalten, zwischen dem zerstörenden Rigorismus jener und dem Wucher eines weichlichen Geschmackes eine glückliche Mittelstrasse zu finden. S. die folg. Note.

**) Häuser, S. 19.

Kunstsinniger und mit ächter Weisheit erkannte eine weiter vorgeschrittene Welt, dass weder dieses entsprechend, noch ein Cultus ohne Schönheit der Kirche förderlich sey; sie erkannte aber auch, dass den Sängern und der Kunst eine schrankenlose Freiheit vielleicht die grösste Gefahr bereite, und stellte als Norm des Geschmackes folgende Grundsätze auf: „Es muss auf einfache, würdige, durchgebildete und den Textworten entsprechende Melodieen in den Kirchen gehal-

Digitized by Google

Dieser Gregorianische Gesang war es, welcher bald Frankreich, Deutschland, England, ja die ganze katholische Christen-

---

ten werden, und keinem Sänger darf es freistehen, nach seinem Belieben die Musik abzuändern, damit nicht etwa, während jeder Organist seine eigene Ausführungsweise, und jeder Musiker im Orchester nur seine eigene Phantasie gelten lässt, die Tonkunst in Folge davon wie Afrika täglich ein neues Ungethüm hervorbringe."

Der lateinische Text lautet: „*Melodias simplices, graves, concinnas et verbis textus congruentes in ecclesia conservari nec cuivis cantori liberum esse, suo libitu musicae modos variare, rectissimum est: ne dum quilibet organista propriam applicationem et quilibet symphonista suam propriam phantasiam, ut loquuntur, affingit, musica perinde ut Africa quotidie novam feram producat.*" *Dav. Chytraeus in praefat. ad Missale Matth. Ludeci.*

Zum Beweise indessen, dass selbst dem früheren italienischen Kirchengesange zu Gregor's Zeiten das Streben nach musikalischer Schönheit eigen gewesen, folge hier noch eine Stelle aus Forkel's Geschichte der Musik (2. B. S. 191—192): „Die Neumen sind eigentlich sogenannte Melismen oder melodische Figuren, welche nicht auf Worte, sondern bloss auf irgend einen Selbstlauter gesungen werden. Die Begierde, eine schöne biegsame und geschmeidige Stimme zu zeigen, mag wohl die erste Veranlassung dazu gegeben haben. Im geistlichen Sinne sollen sie einen Erguss einer lebhaften, feyerlichen Freude ausdrücken, die sich nicht in Worten, sondern mehr in einer Art von Jauchzen äussert. Sie wurden am gewöhnlichsten auf der letzten Silbe des Wortes Alleluja, entweder nach vorgeschriebenen Noten, oder auch aus der eigenen Phantasie eines geübten Sängers abgesungen. Die Dauer derselben hing nach Umständen von dem Belieben des Sängers ab. Aus einer Stelle beym Carpentier (*Supplem. ad Gloss. du Cange, voce Alleluja*) kann man aber sehen, dass die alten Sänger schon eben den Fehler hatten, den unsere Neuen so häufig haben, nehmlich dass sie kein Neuma auf einen Selbstlauter machen konnten, ohne häufige Mitlauter hören zu lassen. Wenn z. B. unsere Kirchensänger singen: Va-ha-ha-ha-ter, anstatt dass es klingen sollte: Va-a-a-ter, so sangen die Alten ihr Alleluja, oder vielmehr die letzte Silbe desselben ja-ha-ha-ba-ha. Desswegen wurden, wie der angeführte Carpentier berichtet, diejenigen Alleluja, auf welche solche Neumen gesungen wurden, aus Spott nur *Alleluja Baha* genannt. Der Missbrauch, welcher mit diesen Neumen getrieben wurde, gab aber bald Veranlassung, sie abzuschaffen und an ihre Stelle Sequentien einzuführen. Man wollte Gesang mit bedeutenden und verständlichen Worten, nicht aber blosse leere Gurgeleyen haben, und zwar mit Recht.

Digitized by Google

heit in dem Grade durchdrang, dass er beim Gottesdienste allein als musikalische Form der Andacht betrachtet ward. In Frankreich war es König Pipin, in Deutschland König Karl, und in England König Alfred, welche ihm die alleinige Herrschaft in den neugegründeten Christentempeln verschafften, nachdem er in Italien natürlich zuerst den Ambrosianischen Gesang, seinen Vorgänger, verdrängt hatte, um in völliger ursprünglicher Reinheit fast fünf Jahrhunderte den Thron zu behaupten und ganz niemals wieder davon verdrängt zu werden, indem die Liturgie der katholischen Kirche heute noch Gregorianischer Abkunft ist.

Der vom Bischof Ambrosius gegen das Ende des vierten Jahrhunderts eingeführte und nach ihm benannte Gesang war rythmisch und metrisch, aber nur in ganz geringem Grade melodisch, nämlich in Beziehung auf die Schlussfälle, welche eine Secunde, Terz, Quarte oder Quinte stiegen oder fielen. Ueber die metrische und rythmische Beschaffenheit drückt sich Forkel so aus: „Was die metrische Beschaffenheit der Ambrosianischen Gesänge betrifft, so können wir uns allenfalls noch in unsern Tagen einen ganz richtigen Begriff davon machen. Man muss sich indessen nicht vorstellen, dass es mit dem metrischen Gesang des Ambrosius eine solche Bewandniss gehabt habe, wie mit dem unsrigen, der nicht bloss metrisch, sondern auch (im eigentlichen Sinne des Wortes) rythmisch ist. Metrisch heisst eigentlich nur dass Verhältniss der einzelnen Sylben unter sich, in so fern aus ihnen so genannte Pedes gebildet werden; Ryth-

Denn wenn sie auch an sich noch so schön gewesen wären, so waren sie doch in der Kirche am unrechten Orte und völlig zweckwidrig. Da sie nun allem Vermuthen nach nicht einmal an sich, das heisst, musikalisch schön waren, wie der ihnen beigelegte Spottname deutlich beweist, so mussten sie nothwendig die Zuhörer ermüden und Ekel erregen.“

Weiter unten wird Aehnliches aus einer uralten kirchlichen Gesangschule, die wir benutzen konnten, und noch Geistigeres und Schöneres mitgetheilt werden.

Digitized by Google

mus aber begreift nicht nur das Verhältniss mehrerer Füsse, sondern auch ganze Reihen von Füssen unter sich. Von diesem Rythmus scheint man wenigstens im musikalischen Verstande zu den Zeiten des Ambrosius keinen Gebrauch gemacht zu haben, denn alles das, was wir davon wissen, beweist, dass man bloss lange und kurze Sylben unterschieden, und die lange genau noch einmal so lang als die kurze gemacht habe. Man ist dadurch so sehr an das Sylbenmass der Verse gebunden worden, dass das, was wir Rythmus, oder ein gewisses Verhältniss von gleichen Tacten, woraus sogenannte Sectionalzeilen entstehen, nennen, sehr wahrscheinlich so wenig bei den Lateinern Statt fand, als es, wie wir fast gewiss wissen, bei den Griechen Statt gefunden hat. Es ist also bei dem Ambrosianischen Gesang nur von langen und kurzen Sylben die Rede, auf welche ebenfalls nur zweierlei Arten von Tönen, nämlich lange und noch einmal so kurze können gesungen worden seyn. Kurz, was wir Tact, oder ein gleiches Verhältniss aller Theile eines ganzen Gesanges nennen, haben die Alten nach unserer Art weder gekannt, noch gehabt.“ Forkels Gesch. d. M., 2. B. S. 156. 157. 158. Ueber Metrik und Rythmik s. a. Mainzers Singeschule, S. 145—150.).

Diesen metrischen Gesang schaffte Gregor ab und setzte an seine Stelle den von ihm selbst erfundenen, welcher sich von dem Ambrosianischen dadurch wesentlich unterschied, dass er, wie unser Choral, in völlig gleichen Tönen, ohne Rythmus und Metrum, aber mit steigenden und fallenden Noten gesungen wurde, worin der erste Keim der Melodie zu liegen scheint. Ohne Angabe einer Quelle behauptet Häuser, S. 19., der Gregorianische Kirchengesang sey „tactlos, jedoch rythmisch, nach Gewicht der Länge und Kürze der Sylben vorgetragen worden,“ Diese Behauptung findet allerdings bei Forkel eine Bestätigung, indem dieser, 2. B. S. 385., sagt, dass man das Mit-

Digitized by Google

telalter hindurch bis nach Guido Länge und Kürze der Sylben im Gesange genau beobachtet, jedoch noch keine Zeichen für diese Unterschiede in der musikalischen Schrift gehabt habe. Mit diesem Ausspruche in Widerstreite sagt er 2. B. S. 166: „Das erste, was diesen Gregorianischen Gesang merkwürdig macht und ihn von der früher vorhandenen Singarten wahrscheinlich am meisten unterscheidet, ist das völlig gleiche Verhältniss, in welchem alle seine Töne gesungen wurden, so dass weder Rythmus noch Metrum dabei zu beobachten ist."

Auch Häuser a. a. O. sagt, dass nach Forkel der Gesang Gregors ohne Rythmus und Metrum in lauter Noten von gleichem Werthe bestanden habe*).

Nicht allein aber rücksichtlich ihres Baues unterscheiden sich die Ambrosianischen und Gregorianischen Gesänge, sondern auch in Bezug auf ihre Tonleitern und Tonarten. Beide nämlich hatten als musikalisches Element die sogenannten alten Tonarten, aber in verschiedenem Masse. Unter den alten Tonarten versteht man nämlich diejenigen, welche schon von den alten Griechen gebraucht wurden, von ihnen auf die Römer, von den Römern auf die Christen gekommen und von diesen bis gegen Ausgang des 17. Jahrhunderts ihrer Zeitrechnung allgemein in der Musik angewandt worden sind. Die meisten unserer älteren Choralmelodieen sind ursprünglich in den alten Tonarten gesetzt, aber die Mehrzahl derselben ist im Laufe der Zeit an verschiedenen entscheidenden Stellen nach unsern modernen Tonarten modificirt worden, so dass gegenwärtig nur wenige Choräle noch den alten Tonarten vollkommen in ihrer Form entsprechen. „Weil

*) Seine Beschaffenheit in Ansehung unserer heutigen Begriffe von Melodie werden wir weiter unten näher erwägen; hier nur so viel, dass der Gregorianische Gesang ursprünglich im Einklange, aber oft auch mit zwei Chören, antiphonisch, gesungen ward und durch das Ritual Gregors noch heute in der katholischen Kirche wirksam ist.

Digitized by Google

in der stufenweisen Folge der natürlichen Töne — sagt Koch*) — nämlich in der Tonreihe *c. d. e. f. g. a. h. c.* sich die be-

*) Dessen musikalisches Lexicon, Artikel Tonarten. — Zur Erlangung allseitiger Kenntniss des Amb osianischen und Gregorianischen Gesanges sowie der Choralmusik s. a. *Gradus ad Parnassum* von Fux. — Prinzens satyrischer Componist. — Murschhäuser's hohe Schule der Composition. — Forkels allg. Gesch. d. Musik, 2. B. 2. Abschnitt. §. 73—94. S. 154—192. — Häuser, Gesch. d. christl., insbes. evang. Kirchengesanges S. 14—28. §. 14—23. und S. 146—157. §. 98—102. — Mart. Gerbert, *de cantu et musica sacra.* — Martini, *storia della musica.* — Dr. Burney's allgemeine Geschichte der Musik. — Allgem. musik. Zeitung, 1828. Nr. 25—27. — K. W. Frantz, 96 alte Choralmelodieen mit Bemerkungen, 1831. — Choralkenntniss u. s. w. von W. Schneider, 1833. — J. Antony's Lehrbuch des Gregorianischen Kirchengesanges, 1829. — W. C. Printz, histor. Beschr. der edeln Sing- und Klingkunst. Dresden, 1690. — Fr. W. Marpurg, kritische Einleit. in die Gesch. u. Lehrsätze der Musik. Berlin 1759. — Chrn. Gottf. Thomas, prakt. Beiträge zur Geschichte der Musik. — C. Kalkbrenner, kurzer Abriss der Gesch. d. Tonkunst. — R. G. Kiesewetter, Geschichte der europäisch-abendländischen Musik. Leipzig 1834. S. 109—112. — P. Mortimer, der Choralgesang zur Zeit der Reformation. Berlin, 1821. — Sulzer, allgem. Theorie der schönen Künste, 4. B. S. 546. — Sammlung v. Chorälen aus d. 16. u. 17. Jahrh. v. Becker u. Billroth. Leipzig, 1831. — Rousseau, Diction. de Mus. Article Plain-Chant. — Conrad Heinrich Dretzel, des evangelischen Zions musikalische Harmonie. (Im Anfange befindet sich eine Geschichte der Entstehung des Chorals.) — Guido Aretino von Luigi Angeloni. Paris 1811.

Wir bitten unsere Leser, nicht zu erschrecken, wenn wir ihnen in dieser Note sagen, dass die eben zu entwickelnden Kirchen-Tonarten, welche von Ambrosius und Gregor in die christliche Musik eingeführt wurden, eigentlich nicht die altgriechischen Tonarten, sondern nur Oktaven-Reihen dieser altgriechischen, uns völlig gleichgiltigen Tonarten waren. Wir führen hier eine Stelle an zur historischen Verständigung, welche (Kiesewetter S. 62.) lautet: „Als theoretischer, in seiner Wissenschaft für classisch geachteter Schriftsteller dieser Epoche (1520 — 1560) ist Willaerts herrlichster Zögling Giuseppe Zarlino bereits oben bezeichnet worden; ein anderer, kaum minder berühmter dieses Zeitalters ist Henricus Lorritus, gewöhnlich Glareanus genannt (aus Glarus), von dessen Dodecachordon schon verschiedentlich im Vorhergehenden Erwähnung geschehen ist; in diesem Werke, welches zu Basel 1547 erschien, lehrt der Verfasser,

Digitized by Google

stimmte Lage der halben Töne jederzeit abändert, sobald ein anderer dieser Töne als der erste oder Grundton der übrigen

---

statt der bis auf seine Zeit in den Schulen nur gangbaren 8 Kirchentonarten, 12 seyn sollende alte Tonarten, welchen er, da er (ein leidenschaftlicher Hellenist) damit die altgriechischen Tonarten wieder in das Leben gerufen zu haben meint, die Namen von solchen, obwohl durchaus willkührlich beigelegt. Diese Tonarten, oder vielmehr deren Benennungen, wurden nachmals sehr gebräuchlich und haben mancherlei Irrthümer veranlasst, indem man durch sie verleitet wurde, die Glareanischen Tonarten für die altgriechischen zu halten; in der That sind sie nur eine Fortsetzung der alten Gregorianischen; da diese nämlich bloss die Tonarten *D. E. F. G.* begriffen, so ergänzte Glarean den Cyclus, indem er noch die Tonart *A*, und (mit Uebergehung des *H*, dessen natürliche Quinte *F* eine falsche gewesen wäre) die Tonart *C* beifügt. Die Choräle, welche zu Luthers metrischen Texten meistens von sehr gelehrten deutschen Musikern componirt wurden, sind grösstentheils in diesen Tonarten gesetzt und nach denselben benannt; mehrere dieser Tonarten, welche falsche Relationen in sich enthalten, sind aber niemals, oder wenigstens nicht in ihrer Reinheit (wenn ich so sagen soll) angewendet worden und haben wenigstens in der contrapunktischen Behandlung, eben so wie schon lange die Gregorianischen, nothwendige Modificationen erleiden müssen. Heut zu Tage ist deren Kenntniss nur etwa noch dem Organisten nöthig, und hat insofern noch einigen historischen Werth, um die Schriftsteller zu verstehen, deren noch Manche davon mit einer gewissen Wichtigkeit sprechen."

Wer sich über diesen dunkeln, unfruchtbaren und für den neueren Musiker nur als Geschichtsmoment wichtigen Punkt Aufklärung verschaffen will, der findet sie in Friedr. Wilh. Marpurgs kritischer Einleitung in die Geschichte der alten und neuen Musik, und in Forkels allgem. Gesch. des Musik, 1. B. Kiesewetter hat S. 108—116 seines Buches eine Zusammenstellung der altgriechischen Theorie aus diesen Werken gegeben, wie er selbst bescheiden erklärt, und der Leser findet dort eben auseinander gesetzt und ziemlich umständlich erläutert, dass die eben unter dem Namen Kirchen-Tonarten aufgeführten Tonreihen — welche Kiesewetter S. 62. selbst so genannt hatte — keinesweges die altgriechischen Tonarten sind, sondern nur „Oktavengattungen" derselben, deren jede die halben Töne an einem andern Orte hatte. Zuletzt handelt es sich nur um Benennungen, über welche man sich a. a. O. Aufschluss holen kann, wenn man nicht glaubt, die dazu nöthige Zeit besser verwenden zu können; denn trotz der von ihm bewirkten Uebersicht erklärt Kiesewetter selbst, „dass durch die Unkenntniss der griechischen Theorie der Leser auch nicht einen

Digitized by Google

angenommen wird, so würden die Alten eigentlich sieben verschiedene Haupttonarten gehabt haben. Allein weil der Ton *h*, wenn er als der Grundton angenommen werden sollte, in dem Tone *f* keine reine Quinte fände, so wurde die Tonart, die er als Grundton gemacht haben würde, als unbrauchbar angesehen

---

Gran in seiner Achtung verliere.“ Nur so viel theilen wir mit, dass nach jenen Darstellungen die dort als 15 verschiedene Tonarten angegebenen Tonreihen keinesweges Tonarten, sondern nichts als 15 Transpositionen einer Moll-Tonart sind, in welchen die 6. und 7. Stufe im Aufsteigen nicht einmal erhöht sind, und dass die Griechen gar keine Dur-Tonart hatten. Jede solche Moll-Tonart hatte dann sieben Oktaven-Gattungen, z. B. sind

A. H. c. d. e. f. g. a.

H. c. d. e. f. g. a. h.

c. d. e. f. g. a. h. c.

Oktaven-Gattungen der hypodorischen Tonart; dahingegen sind

H cis d e fis g a h

c d cs f g as b c

Tonarten. Jede der 15 Moll-Tonarten war nämlich immer um einen halben Ton höher als die andere. Diese Tonarten entstanden aus 5 ursprünglichen, welche ihren Haupt-Ton in der Mitte des Systems hatten. Diesen 5 ursprünglichen Tonarten entsprachen wieder 5 in der Unterquarte, und wieder 5 in der Oberquarte, wie folgende Tabelle zeigt, wo zugleich die Töne und Tonarten nach unserem heutigen Systeme angezeigt sind, mit welchen jene angeblich übereinkommen sollen.

Hohe Tonarten.	*G moll. Hyperdorisch.*	*Gis moll. Hyperjastisch.*	*A moll. Hyperphrygisch.*	*B moll. Hyper-äolisch.*	*H moll. Hyperlydisch.*
Ursprüngliche Tonarten.	*D moll. Dorisch.*	*Dis moll. Jonisch od. Jastisch.*	*E moll. Phrygisch.*	*F moll. Aeolisch.*	*Fis moll. Lydisch.*
Tiefe Tonarten.	*A moll. Hypodorisch.*	*B moll. Hypojastisch.*	*H moll. Hypophrygisch.*	*C moll. Hypoäolisch.*	*Cis moll. Hypolydisch.*

Digitized by Google

und man bediente sich daher nur der übrigen 6 Töne zu Grundtönen der Tonarten, die man zum Unterschiede mit den Namen derjenigen griechischen Provinzen bezeichnete, in welchen sie am gewöhnlichsten ausgeübt worden seyn sollen. So wurde z. B. diejenige Tonreihe, in welcher die beiden halben Töne zwischen der zweiten und dritten, und zwischen der sechsten und siebenten Stufe liegen, und deren Folge unserer Tonreihe *d. e. f. g. a. h. c. d.* entspricht, die dorische Tonart genannt. Weil sich aber die Griechen bei ihrem Gesange keines grossen Umfanges der Töne bedienten, wie man heut zu Tage gewohnt ist, sondern mit ihrer Melodie blos in dem Umfange einer Oktave blieben, so wurden ihre Tonarten auf zweierlei Art gebraucht; entweder so, dass sich der Gesang zwischen den Grenzen der Tonika und ihrer Oktave aufhielt, oder so, dass er zwischen der Dominante und ihrer Oktave enthalten war. Diese Einrichtung war vielleicht desswegen nöthig, damit Jedermann nach dem Umfang seiner Stimme in jeder Tonart singen konnte. Hierdurch entstanden bei einem und demselben zu Grunde liegenden Haupttone zwei verschiedene Oktavenreihen, nämlich:

1) diejenige, bei welcher die Tonika selbst mit ihrer Oktave die Grenzen der Melodie ausmachte, wie z. B. bei der vorhin schon erwähnten dorischen Tonart, *d. e. f. g. a. h. c. d.*, und

2) diejenige, bei welcher die Dominante mit ihrer Oktave den Umfang der Töne ausmachte, in welcher sich die Melodie aufhalten musste, und bei welcher der Hauptton selbst in der Mitte stand; z. B. wenn die Melodie der dorischen Tonart, deren Tonika *d.* ist, in den Umfang der Töne *a. h. c. d. e. f. g. a.* eingeschlossen war. Im ersten Falle wurde die Tonart authentisch (ächt oder selbstständig) genannt, im zweiten Falle pflegte man sie aber plagalisch (entlehnt, hergeleitet) zu nennen und sie von der authentischen durch das Beiwort *hypo* (unter, unten) zu unterscheiden, weil der Umfang der Töne derselben in

Digitized by Google

dem Tonsystem eine Quarte tiefer liegt, als der Umfang der authentischen Tonart. Die Alten hatten daher

I.) sechs Haupt- oder authentische Tonarten, nämlich

1) die dorische, *modus Doricus*, in welcher die beiden halben Töne zwischen der zweiten und dritten, und zwischen der sechsten und siebenten Stufe liegen, wie z. B. in der Oktavenreihe *d. e. f. g. a. h. c. d.* Ein Beispiel einer Melodie in dieser Tonart giebt der Choral: „Auf meinen lieben Gott trau' ich."

2) Die phrygische, *modus Phrygius*, in welcher die halben Töne zwischen der ersten und zweiten, und zwischen der fünften und sechsten Stufe liegen, als: *e. f. g. a. h. c. d. e.* Die Melodie des Liedes; „Ach Herr, mich armen Sünder" ist in dieser Tonart gesetzt.

3) Die lydische, *modus Lydius*, in welcher die halben Töne zwischen der vierten und fünften, und zwischen der siebenten und achten Stufe liegen, als: *f. g. a. h. c. d. e. f.* Aus dieser alten Tonart sind keine Choralmelodieen mehr vorhanden, weil sie schon länger als vor 200 Jahren ausgeartet, der Ton *b* in derselben aufgenommen und sonach eine transponirte ionische Tonart daraus entstanden ist.

4) Die mixolydische, *modus Mixolydius*, in welcher die halben Töne zwischen der dritten und vierten, und zwischen der sechsten und siebenten Stufe liegen, als: *g. a. h. c. d. e. f. g.* Die Melodie zu dem alten Kirchengesange: „Ach, wir armen Sünder, unser' Missethat" ist in dieser Tonart gesetzt.

5) Die äolische, *modus Aeolius*, in welcher die halben Töne zwischen der zweiten und dritten, und zwischen der fünften und sechsten Stufe liegen, als: *a. h. c. d. e. f. g. a.* Der Choral: „Ich ruf' zu Dir, Herr Jesu Christ" ist in dieser Tonart gesetzt.

6) Die ionische, *modus Ionicus*, in welcher die halben Töne zwischen der dritten und vierten, und zwischen der siebenten und achten Stufe liegen; als *c. d. e. f. g. a. h. c.* Ein Beispiel

Digitized by Google

dieser Tonart giebt uns der Choral: „Eine feste Burg ist unser Gott.“

II.) Sechs plagalische oder Neben-Tonarten, als:

1) Die hypodorische, *modus Hypodoricus*, wenn bei der Grundlage der dorischen Tonart die Dominante derselben mit ihrer Oktave den Umfang der Töne der Melodie begrenzte, als: *A. H. c. d. e. f. g. a.* Der Choral: „Helft mir Gottes Güte preisen“ giebt ein Beispiel eines Gesanges in dieser Tonart.

2) Die hypophrygische, *modus Hypophrygius*, wenn die Quinte der phrygischen Tonart mit ihrer Oktave den Umfang der Töne der Melodie bestimmte, als: *H. c. d. e. f. g. a. h.*, wie z. B. in dem Choral: „Erbarm' dich mein, o Herre Gott.“

3) Die hypolydische, *modus Hypolydius*, wenn die Quinte der lydischen Tonart mit ihrer Oktave den Umfang der Töne der Melodie bestimmte, als: *c. d. e. f. g. a. h. $\overline{c}$.* In dieser Tonart sind eben so wenig, wie in ihrer Haupttonart Choralmelodieen vorhanden.

4) Die hypomixolydische, *modus Hypomixolydius*, wenn die Quinte der myxolydischen Tonart mit ihrer Oktave den Umfang der Töne der Melodie bestimmte, als: *d. e. f. g. a. h. $\overline{c}$. $\overline{d}$.* Der Choral; „Diess sind die heil'gen zehn Gebot'“ ist in dieser Tonart gesetzt.

5) Die hypoäolische, *modus Hypoaeolius*, wenn die Quinte der äolischen Tonart mit ihrer Oktave den Umfang der Töne der Melodie bestimmte, als: *e. f. g. a. h. $\overline{c}$. $\overline{d}$. $\overline{e}$.* Der Choral: „Allein zu Dir, Herr Jesu Christ“ ist in dieser Tonart gesetzt.

6) Die hypoionische, *modus Hypoionicus*, wenn die Quinte der ionischen Tonart mit ihrer Oktave den Umfang der Melodie bestimmte, als: *G. A. H. c. d. e. f. g.* Ein Beispiel einer Melodie in dieser Tonart giebt uns der Choral: „Nun lobe, meine Seele, den Herren.“ — Die alten Schriftsteller weichen zuwei-

Digitized by Google

len in der Benennung dieser Tonarten von einander ab; so wird z. B. die ionische Tonart auch *modus Jasticus*, die hypomixolydische auch *modus Hyperjastius*, die hypoäolische auch *modus Hyperdorius* genannt. — Bei flüchtiger Betrachtung dieser Tonarten scheinen einige derselben doppelt vorhanden zu seyn; die dorische z. B. hat die Lage ihrer halben Töne zwischen ebendenselben Stufen, und besteht überhaupt genommen aus ebenderselben Oktavenreihe, wie die hypomixolydische. Allein bei jener ist *d* der Grundton, der die Tonführung bestimmt und mit welchem die Melodie geschlossen wird; in dieser hingegen ist es der Ton *g*. Uebrigens konnten sowohl die authentischen, als auch die plagalischen Tonarten auf andere Grundtöne versetzt und auf denselben ausgeübt werden. — Nachdem Jahrhunderte zuvor diese alten griechischen Tonarten auf die Römer gekommen waren, wählte der Mailändische Bischof Ambrosius in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts die vier ersten der angezeigten authentischen Tonarten zu Einrichtung des Choralgesanges in der christlichen Kirche; desswegen wird auch in alten Schriften der Choralgesang zuweilen der Ambrosianische Gesang genannt. Heut zu Tage aber versteht man darunter gemeiniglich das *Te deum laudamus*. Zu Ende des 6. Jahrhunderts aber wurde auf Veranlassung des Pabstes Gregor des Grossen der Choralgesang nicht allein verbessert, sondern es wurden auch dabei zugleich die vier ersten der oben genannten plagalischen Tonarten eingeführt. Daher pflegt man den Choralgesang noch oft den Gregorianischen Gesang zu nennen, und eben desshalb werden die vorhin angezeigten vier ersten authentischen und plagalischen Tonarten die acht Kirchentöne genannt."

Man begreift, dass der Gregorianische Gesang als unisonisch, unmetrisch und taktlos und nach seinen eben geschilderten Tonleitern in unserem heutigen Sinne nur ein man-

Digitized by Google

gelhafter gewesen sein kann, und wir setzen hinzu, dass er sich vor Festsetzung einer allgemein giltigen Notation nicht zu einer bedeutenden Kunstmässigkeit im heutigen Sinne zu entwickeln vermochte, weil vor dieser Erfindung die einem solchen melodisch-umfassenden Gesange unentbehrliche harmonische Unterlage nicht geschaffen werden konnte und überhaupt das zum Fortschritt der musikalischen Cultur nöthige Wirken genialer und strebsamer Geister ein vereinzeltes, ja sogar verwirrtes und verwirrendes blieb. Eine allgemein übereinstimmende Notation ward aber erst durch und nach Guido von Arrezzo in's Leben gerufen*), und erst ein Jahrhundert nach ihm nimmt allmählig die Zahl derer zu, welche einerlei Notation gebrauchen, d. h. derer, welche sich der Linien und Schlüssel bedienen, und wächst allgemach in dem Grade, dass die Zahl derjenigen, welche noch nichts von Linien und Schlüsseln wissen wollen, von ihr überwogen wird. Diese Letzteren bedienten sich noch der Buchstabenbezeichnung, welche Gregor zuerst allgemein eingeführt hatte und mit welcher die staunenswerthen Anstrengungen des menschlichen Geistes, eine bestimmte Notation zu erfinden, noch lange nicht beendet waren. Vielmehr sollten sie fast erst nach einem Jahrtausend ihr Ziel erreichen, so dass man mit Recht behaupten kann, dass dieser Kampf des Geistes mit der Materie

*) Forkel, 2. B. S. 348—349 u. folg. und die musikal. Beilagen daselbst; ferner 2. B. S. 270—278. — R. G. Kiesewetter, Gesch. d. europäisch-abendländischen Musik, S. 25 u. f. — Vieles hierher Gehörige enthalten folgende Werke: Peter Franz Tosi, Anleitung zur Singekunst mit Anmerkungen von Agricola, S. 6. — Musikalische Bibliothek von Mitzler, 3. Th. a. v. O. — Gerbers Lexicon der Tonkünstler, Art. Guido. — Koch's Lexicon der Musik, Art. Solmisation, solfeggiren, Tabulatur u. s. w. — Mathesons neueröffnetes und vertheidigtes Orchester und dessen Orchester-Canzelley im II. B. der musikalischen Kritik. — Darüber, wie viel realen Antheil Guido an der Erfindung der Notenschrift habe, sind die Schriftsteller nicht einig.

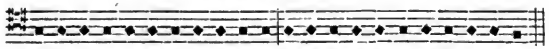
Ueber Guido und sein System siehe auch S. 38. Anmerkung.

Digitized by Google

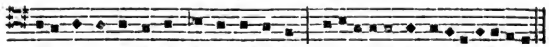
volle zwei Jahrtausende gedauert habe, indem auch die Notenschrift der Griechen, wie ihre Scala, nur eine sehr mangelhafte zu nennen war.

Zur Veranschaulichung der Beschaffenheit des Gregorianischen und Ambrosianischen Gesanges setzen wir einen kleinen Gesang in beiden Gattungen hierher*)

Ambrosianisch:



Gregorianisch:



Aus den bisher gegebenen Nachrichten erhellt, dass zwar die ausübende Gesangkunst der componirenden weit vorausgeeilt war, aber doch zeigt sich im Gregorianischen Gesange schon das dunkle, fast unbewusste Streben und Ringen nach dem göttlichen Funken der Melodie, ohne welchen aller Musik Leben, Wärme und Farbe abgeht. Sollte es noch eines weiteren Beweises bedürfen, dass der executive Gesang den compositorischen in dieser Epoche überflügelt hatte, so findet man ihn vielleicht, wenn man zu den bereits mitgetheilten Sänger-Regeln noch andere hinzufügt, welche den Sängern als unverbrüch-

*) Man ersieht aus diesen Beispielen, dass der Ambrosianische Gesang nur am Ende gestiegen oder gefallen, sonst aber in einem einzigen Tone, wie unsere Collecten, fortgegangen ist; wogegen andere Gesänge, welche Franchinus Gafor in seiner *musica practica* vom Jahre 1496, aus welcher auch obige zwei Beispiele entlehnt sind, als Ambrosianische anführt, den Gregorianischen völlig gleich sind. Ueberhaupt wird uns eine ganz genaue Kenntniss jener dunkeln Jahrhunderte wohl nie zu Theil werden; unverkennbar aber ist im Gesange Gregors schon ein Trachten nach Melodie wegen des Steigens und Fallens der Töne.

Digitized by Google

liche Gesetze für die Ausübung ihrer Kunst zur Seite standen. Eine Sammlung derselben, welche wahrscheinlich eine der ältesten, zum Theil vielleicht sogar Gregorianischer Abkunft ist, liegt vor uns, und wir theilen hier, als am schicklichsten Orte, das wesentlichste daraus mit*).

Nach der Einleitung heisst es p. V*b*: *Sunt igitur haec sex, quae requiruntur, scilicet cantare concorditer, mensuraliter, mediocriter, differentialiter et satis urbaniter.* Ueber diese einzelnen Eigenschaften eines guten Gesanges heisst es an den verschiedenen Stellen folgendermassen:

---

*) Das Büchlein, eines der seltensten, befindet sich auf der Dresdener Königl. öffentlichen Bibliothek, ist im Jahr 1474 mit Mönchsschrift gedruckt und führt den Titel: *De modo bene cantandi choralem cantum in multitudine personarum. Opusculum rarissimum novissime collectum anno Domini* 1474. Am Schlusse der Sammlung ergiebt sich, dass der Verfasser Conradus de Zabern geheissen hat, von welchem *Trithemius, de scriptt. ecclesiasticis fol. CLXXXV*, Ausgabe v. 1474, folgende Notiz giebt: „*Conradus de Zabernia, natione teutonicus, vir in scripturis divinis studiosus et exercitatus, et saecularis literaturae praesertim musicae non ignarus, ingenio docilis et vita exemplaris, in declamandis sermonibus ad populum clarus et devotus. Scripsit aperto sermone quaedam non spernenda opuscula, quibus ingenium suum utiliter et fructuose exercitans etiam posteris memoriam nominis sui commendavit. De quorum numero extant subjecta:*

De monochordo,
De modo bene cantandi,
De fine collectarum,
Sermones multi et varii,
et quaedam alia.

Claruit anno domini MCCCC et LXX. sub Sixto pontifice quarto, sub quo et mortuus est.

In folgenden bibliographischen Werken findet das Buch Erwähnung:

1) *Annales typographici Georgii Wolfg. Panzeri, vol. IV. p.* 105. *num.* 274.

2) Götz, Beschreib. der Dresdener Bibliothek, I. p. 370.

3) Denis, Wiener Bibliothek, Suppl. p. 528.

4) *Theophilus Sincerus*, Nachrichten von lauter alten und raren Büchern. T. I. p. 337.

Digitized by Google

quod nullus illas in plures frangat, vel ab iis quodlibet recedat in quintam supra, vel in quartam infra, aut in aliam concordantem saliendo vel ad modum discantus divagendo et ab eis declinando. Omnes enim tales recessus sanctorum patrum devota melodia plus in auditoribus impediunt quam generant devotionem, nec in cantantibus devotionis signa sed potius reprehensibilis levitatis indicia esse videntur.

Satis urbaniter cantare, quod est sextum. Est cantare seclusis rusticitatibus illis reprehensione dignis. Prima igitur rusticitas in cantando est, ipsis vocalibus H adjungere, cum tamen canenda verba H in se non habent. — Alia rusticitas est, per nares cantare, quod ideo merito cavendum est, quum vocem utique absonare reddit. — Alia rusticitas in cantando est, vocales non satis distincte sub proprio eorum sono vociferare, hoc enim reddit cantum minus intelligibilem audientibus, cum nimirum confusa et vix perceptibilis vocum differentia intelligentiam adjuvat non mediocriter. In hoc plerique clerici inveniuntur culpabiles, qui quasi pulmentum in ore haberent cantantes parvum inter E et I, ac inter O et U, nec non inter sillabas ex eisdem vocalibus compositas facere solent differentiam, ita ut audiverim aliquos cantantes: „Dominos vabiscom," „aremus," ut ego dicerim ad mihi proximiores: Absit a nobis arare. etc. etc. etc.

Alia rusticitas est, cantare somnolenter et minus vivaciter

---

ist offenbar späteren Ursprunges, da er bereits die Harmonie, den sonst sogenannten Discantus, kennt, dessen Entstehung in das zwölfte Jahrhundert fällt. Dieser Satz klingt überhaupt, theils, als rühre er von Gregor selbst her und sey gegen die Willkühr mit Verzierungen in dem früher von uns angedeuteten Sinne gerichtet; theils klingt er, als gehöre er der neuen und neuesten Zeit an, die mit kirchlicher Musik so unglücklich ist. Auf einer Seite betrachtet, sind diese Lehren so aus dem innersten Herzen der Vocal-Musik genommen, dass man sie unsern heutigen Sängern zur Befolgung angelegentlichst empfehlen möchte.

Digitized by Google

ac sine affectu, quasi vetula morti propinqua, quod ipsum cantum debita pravat jucunditate. etc. etc. etc.

Aus dem bisher Gesagten haben wir erkannt, dass der Gesang in seiner ersten Entwickelungsperiode unrythmisch, unmetrisch, unisonisch, taktlos, die Melodie im eigentlichen Verstande und nach unsern heutigen Kunstbegriffe noch nicht vorhanden und auf die acht Kirchentöne beschränkt war. Wir sahen aber auch, dass die Ausübung desselben einen bereits hohen Grad der Cultur erreicht hatte, und dass man über Zweck und Wesen des Gesanges durch eine würdige Philosophie sich in Welt und Kirche klar geworden war, indem Päbste, Könige, Bischöfe, Kirchenväter und Gelehrte ihm eine hohe Stufe im Reiche der Geister einräumten, ja ihn sogar als den Haupthebel des Christenthumes bezeichneten, durch welchen es seine Herrschaft verbreite und sichere.

Das Hauptergebniss jedoch für unsere bisherige Forschung ist in aller Beziehung: dass in der ersten Entwickelungsperiode der Kunst schon das lebhafte Streben nach **schönem Tone,** dem Elemente aller wahren Musik, dem einzigen Stoffe ihrer Poesie, klar und deutlich hervortritt. War sich aber der Geist einmal erst dieses, der unsichtbaren und desshalb zum grössten Theile überirdischen Welt angehörigen Wesens wenn auch nur dunkel bewusst, so war die grosse zu durchlaufende Bahn für alle Zeiten geöffnet und konnte, trotz vielfach eingetretener Hemmnisse und Unterbrechungen, niemals völlig wieder verschwinden. Es dämmerte nun der schöne Morgen im fernen Osten, der Vorbote des herrlichen Tages, in dessen vollem Lichte wir entzückt jetzt wandeln. Seitdem die Seligkeit der Menschenstimme geahnet wurde, war die Musik in ihrem schönsten Theile gefunden, denn die Melodie musste nun früher oder später entdeckt werden.

Wir wenden uns nunmehr zu den ferneren Schicksalen der Kunst in ihrer zweiten Periode.

Digitized by Google

Zweites Kapitel.

Zweite Periode des Gesanges, von Guido Aretino bis zu Palestrina.

(Erste Hälfte des 11. und Ausgang des 16. Jahrhunderts.)

Fünf Jahrhunderte beinahe umfasset die erste Entwickelungsperiode des Gesanges, und etwa eben so viele die zweite*). Keinesweges aber ist mit dieser Schätzung behauptet, dass ein volles Jahrtausend hindurch Fortschritt und Entwickelung des Gesanges, welcher in diesen frühesten Zeiten der christlichen Kunst so viel wie Musik selbst bedeutet, gedauert habe; im Gegentheil trat schon während seiner ersten Epoche unmittelbar nach dem Tode seines begeistertsten und gewaltigsten Schutzherren,

*) Thronbesteigung Gregors des Grossen 590; Guido von Arezzo, Benedictiner-Mönch von Pomposa, blühete in den Jahren 1020—1040. Kiesewetter, S. 101. und vorher S. 22. — Gerber's Lexicon der Tonkünstler, Artikel Guido. — Forkel 2. Th. III. Kapitel u. m. a. Ueber Guido und sein System berichten die genannten Werke auch noch an folgenden Stellen: Forkel's Gesch. d. Musik, 2. Th. II. Kap. §. 20. 24. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 62. 88. III. Kap. §. 1. 23. 27. 28. 29. 30. 31. Kiesewetter, S. 21—26. Ferner noch: P. F. Tosi, Anleit. zur Singekunst, S. 6—16. — Martini, *Storia della musica.* — Burney, Geschichte der Musik. — Rousseau, *Dictionaire de Musique.* — Vor allen s. a. die Monographie des *Luigi Angeloni* über Guido. Paris, 1811. — Frd. Wilh. Marpurg, Krit. Einl. in d. Gesch. u. Lehrsätze der alten und neuen Musik. — *Guidonis Aretini Musica. Lipsiae apud Jo. Rosium.* 1605. 8. — Mitzlers musikalische Bibliothek 3. Th. S. 24. — Kirchers Musurgie, T. I. p. 115. — Kochs musik. Lexicon, Art. Solfeggiren und Solmisation. — Gerbert giebt in dem seinem Werke *de cantu et musica sacra* beigefügten *indcx rerum et verborum*, Th. II., unter dem Worte Guido eine genaue Uebersicht aller in jenem Werke über diesen Altvater der Musik handelnden Stellen. Eine Abbildung der Guidonischen Hand hat Forkel in den musikal. Beil. des 2. Bandes, und eine freie Wiedergebung hat Gerber, Art. Guido.

Digitized by Google

Karls des Grossen, nicht nur eine bedenkliche Ausartung desselben, sondern sogar ein völliges Stocken seiner Lebenskraft ein, und das höchste Lob jener ersten Epoche ist wohl dieses, dass sie das zarte Leben des neugebornen Göttersohnes nicht wieder verlöschen liess, sondern, wenn auch nur nothdürftig, doch soviel pflegte, als es die Ungunst der Zeiten und der politische Zustand der Welt gestattete. Von Fortbildung ist nicht die Rede, aber der Gewinn ist schon für unermesslich zu achten, dass die Cultur der Menschenstimme nicht wieder starb, und dass nach dem Schlusse des Jahrtausends ein Mann aufstand, der den Gesang zwar nicht, wie früher geglaubt worden ist, zu bedeutender Kunstgrösse förderte, aber durch sein Wirken die verglimmende Theilnahme der Welt daran wieder weckte und das Genie zur Mitarbeit an dem Werke der Weiterbildung des Gesanges bewog. Zwar hatten mehrere gelehrte Geistliche vor ihm darüber geschrieben; theils aber blieben ihre Werke in wenigen Abschriften nur Eigenthum von Klosterbibliotheken, theils aber waren sie als Producte der Speculation nicht geeignet, practische Sänger zu bilden und die vor allen Dingen nöthige Uebereinstimmung in der musikalischen Bezeichnung zu bewirken*).

*) Durch den Mangel einer solchen war eben Stocken und Ausartung des Gesanges herbeigeführt worden. Kiesewetter sagt darüber unter Anderem nach Anleitung des Johannes Cotton (bei Gerbert, in dessen *Scriptores de musica*, 2. Th. p. 258.) folgendes: „Der Nutzen, den ein Dutzend gelehrte Geistliche, welche sich, wie Hucbald, an verschiedenen Orten, vor und nach seiner Zeit, mit Untersuchungen über die Musik und über die Kirchen-Tonarten beschäftigten, theils durch ihre Tractate, theils durch etwaigen mündlichen Unterricht in ihren Klöstern stifteten, konnte immer nur ein sehr beschränkter seyn; ihre Schriften waren allzusehr mit scholastischen Spitzfindigkeiten und mit griechischen, auf den Kirchengesang immer nicht recht passenden Theoremen verwickelt, daher nur für Wenige geniessbar und verständlich. Für die Practik des Kirchengesanges war auf diesem Wege nichts zu gewinnen; und da dennoch überall in der Kirche und im Chore ge-

Digitized by Google

Um seinen Schülern richtige Intonation zu lehren, bediente sich Guido des, schon den Griechen bekannten Monochords, welchem nach Guido's Zeugnisse die Neueren, nämlich die Musiker der christlichen Periode, einen Ton in der Tiefe, Γ (Gamma), zugesetzt hatten. Die Tonleiter nahm zuerst die Aufmerksamkeit des Reformators in Anspruch und verdankte ihm zunächst eine Erweiterung von vier Tönen, indem er sie, welche vor ihm nur bis in das eingestrichene $\bar{a}$ gereicht hatte, bis zum $\bar{\bar{d}}$, nach anderen bis zum $\bar{\bar{e}}$ erweiterte*). Nach den Forschungen neuerer Musikhistoriker soll es aber mehr als zweifelhaft seyn, ob er die Solmisation mit *ut re mi fa sol la* erfunden und empfohlen habe; „vielmehr scheint es, sagt Kiesewetter, dass das, den sechs Sylben zu Lieb' erdachte Hexachord (von welchem bei Guido selbst so wenig, als von der so lange gepriesenen

---

sungen werden musste, so kann man sich leicht vorstellen, wie der von Pabst Gregor und von einigen seiner Nachfolger, theils auch von Ordensstiftern eingeführte Gesang bei gänzlichem Mangel einer fasslichen Theorie und bei einem bloss mechanisch in den Singschulen der Cleriker ertheilten nothdürftigen Unterrichte, nach und nach ausgeartet seyn musste. Das grösste Hinderniss, den Gesang in seiner Reinheit nach der ursprünglichen Vorschrift zu erhalten, war schon vor Allem der Mangel einer deutlichen und bestimmten Notation. Die in den Ritualbüchern ausschliessend eingeführten Neumen waren, zumal vor Einführung der Linien, so unzuverlässig, dass Meister Trudo in seiner Schule die Terze singen liess, wo Meister Albinus in der seinigen die Quarte haben wollte, und Meister Salomo anderwärts gar die Quinte behauptete; dass es endlich so viel Singweisen gab, als Singmeister."

S. 113. und 114. seines Werkes giebt der Hofrath Kiesewetter aus Martini's *Storia della Musica* die Beispiele von den Neumen, worauf wir unsere Leser verweisen.

*) Tosi, S. 6. 7. 8. — Gerber, Tonkünstler-Lexicon. Art. Guido. — Koch, musikalisches Lexicon. Art. Solmisation. — Kiesewetter S. 22.

Was übrigens Kiesewetter über ältere Musik, namentlich bis zum sechszehnten Jahrhundert, docirt, kann weitläufiger und umfassender aber freilich nicht so klar und übersichtlich in den Werken Burney's und Forkels nachgeschlagen werden.

Digitized by Google

harmonischen oder Guidonischen Hand Etwas zu finden ist) erst durch seine Schüler, Nachfolger und Commentatoren ausgesponnen und unter Guido's Namen verbreitet worden ist; auch die in der Folge sogenannte Solmisation, mit den hineingebrachten Chicanen der Mutation hat erst in und durch die Praxis diejenige Einrichtung erhalten, die man in den Tractaten späterer Autoren findet.“ Da nun aber die Eintheilung der vorhandenen Tonmasse in Hexachorde geschichtlich einmal Jahrhunderte lang im Gesange Gesetz war und die noch heute in der guten italienischen Schule giltige Solfeggir-Methode damit eng verbunden ist, so müssen wir nothwendig eine umständlichere Schilderung des Hexachord- und Solmisations-Systemes hier einschalten.

Guido, so sagt die ältere Ueberlieferung, theilte die zu seiner Zeit im Gesange gebräuchlichen 22 diatonischen Töne, unter welchen aber das *b* schon das Bürgerrecht erlangt hatte, in sieben Hexachorde oder Intervalle (deren erstes mit *G* anhob) von sechs auf einander folgenden ganzen und halben Tönen. Es waren diess aber eigentlich nur drei verschiedene Hexachorde, welche innerhalb der gebräuchlichen Töne wiederholt wurden, so dass ihrer sieben daraus entstanden, welche nach unserer heutigen Schreibart folgendermassen zu bezeichnen sind:

1stes Hexachord:	*G.*	*A.*	*H.*	*c.*	*d.*	*e.*
2tes - - :	*c.*	*d.*	*e.*	*f.*	*g.*	*a.*
3tes - - :	*f.*	*g.*	*a.*	*b.*	$\overline{c}$.	$\overline{d}$.
4tes - - :	*g.*	*a.*	*h.*	$\overline{c}$.	$\overline{d}$.	$\overline{e}$.
5tes - - :	$\overline{c}$.	$\overline{d}$.	$\overline{e}$.	$\overline{f}$.	$\overline{g}$.	$\overline{a}$.
6tes - - :	$\overline{f}$.	$\overline{g}$.	$\overline{a}$.	$\overline{b}$.	$\overline{\overline{c}}$.	$\overline{\overline{d}}$.
7tes - - :	$\overline{g}$.	$\overline{a}$.	$\overline{h}$.	$\overline{\overline{c}}$.	$\overline{\overline{d}}$.	$\overline{\overline{e}}$.

Jeden Ton dieser Hexachorde versah er mit einem Namen; nach der Meinung einiger in der Absicht, den Schülern Gelegenheit zu geben, alle Vocale gut aussprechen zu lernen; nach

Digitized by Google

neueren war er, immer an dem Oktaven-Systeme haftend, keinesweges gemeint, mit sechs Sylben sich abzufinden, sondern erfand jene Sylben nur als ein Hilfsmittel für Schüler von schwachem Auffassungsvermögen, muthmasslich, um ihnen das Treffen des halben Schrittes von der dritten zur vierten Stufe und, wenn der Gesang stufenweise über sechs Töne hinausging, von der siebenten zur achten Stufe, zu erleichtern. Wir werden nämlich alsbald sehen, dass diese halben Schritte immer mit *mi*, *fa* bezeichnet werden sollten, was die Mutation genannt ward und noch bis heute in Italien gilt. Jedoch traf auch das *mi fa*, wie sich weiter unten zeigen wird, nicht immer an dieselbe Stelle, was das Solmisiren unendlich erschwerte. Zur Bezeichnung seiner Hexachorde nun entlehnte Guido aus jedem Einschnitte der ersten Strophe eines damals modischen Liedes an Johannes den Täufer, den Rufer in der Wüste und Schutzpatron der Sänger gegen Heiserkeit, sechs Sylben. Da nun jenes Liedes erste Strophe so lautete:

Ut queant laxis Resonare fibris
Mira gestorum Famuli tuorum,
Solve polluti Labii reatum, sancte Johannes.

so wurden die drei Haupthexachorde genannt:

$$\begin{cases} G.\ A.\ H.\ c.\ d.\ e. \\ ut.\ re.\ mi.\ fa.\ sol.\ la. \end{cases}$$
$$\begin{cases} c.\ d.\ e.\ f.\ g.\ a. \\ ut.\ re.\ mi.\ fa.\ sol.\ la. \end{cases}$$
$$\begin{cases} f.\ g.\ a.\ b.\ \overline{c}.\ \overline{d}. \\ ut.\ re.\ mi.\ fa.\ sol.\ la. \end{cases}$$

Hier fehlte nun aber zu Ausfüllung einer Oktave für einen Ton allemal der Name. Ob nun aber die Hexachorde Ursache gewesen sind, dass man, zu Ersetzung dieses Mangels, immer die in diesem Intervallen-Systeme befindlichen drei halben Töne ($e-f$, $h-c$, $a-b$) mit *mi—fa* bezeichnet hat, oder ob die noth-

Digitized by Google

wendige Unterscheidung derselben von den übrigen ganzen Tönen Guido, oder die sonstigen Erfinder des Hexachord-Systems, bewogen hat, nicht Heptachorde zur Eintheilung der vorhandenen Tonmasse anzuwenden, dürfte nicht leicht zu entscheiden sein*), da Guido selbst der Sylben *ut re mi fa sol la* nur an einer einzigen Stelle, ohne nähere Erklärung, mehr nur wie eines Hilfsmittels für schwache Geisteskraft und in Art eines Beispiels (als ob man eben sowohl anderer Sylben sich bedienen könne) Erwähnung thut**). Es reicht jedoch auch hin, zu wissen, dass die beiden halben Töne allemal, sowohl in den stufenweise aufsteigenden Tonleitern, als auch insgemein in der Eigenschaft als halbe Töne, *mi*, *fa* hiessen. Das unterste Hexachord, welches uit *G* anfing, ward das harte; dasjenige, welches mit *c* anhob, das natürliche; und das, dessen tiefster Ton *f* war, das weiche Hexachord, oder der harte, natürliche und weiche Gesang genannt***). — Wollte man nun mehr als

*) Tosi, S. 7.

**) Kiesewetter, S. 22.

***) Zur Verdeutlichung des ganzen Systems geben wir die dazu entworfene Tabelle des Otto Gibelius, im 3. Theile der musikalischen Bibliothek von Mitzler. Abgedruckt ist sie auch bei Tosi, S. 8, zu finden. Die in dem ersten perpendicularen (von oben bis unten gehenden) Fache befindlichen Buchstaben deuten die alte, die in dem zweiten die neue Art, die Töne durch Buchstaben zu bezeichnen, an. Von den übrigen sieben perpendicularen Fächern ist jedes den Benennungen der Töne eines Hexachordes durch Sylben gewidmet. Die oben darüber befindlichen römischen Ziffern zählen die Hexachorde.

Digitized by Google

		I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.
cc	$\overline{\overline{e}}$							*la*
dd	$\overline{\overline{d}}$						*la*	*sol*
cc	$\overline{\overline{c}}$						*sol*	*fa*
hh	$\overline{h}$							*mi*
bb	$\overline{b}$						*fa*	
aa	$\overline{a}$					*la*	*mi*	*re*
g	$\overline{g}$					*sol*	*re*	*ut*
f	$\overline{f}$					*fa*	*ut*	
e	$\overline{e}$				*la*	*mi*		
d	$\overline{d}$			*la*	*sol*	*re*		
c	$\overline{c}$			*sol*	*fa*	*ut*		
h	*h*				*mi*			
b	*b*			*fa*				
a	*a*		*la*	*mi*	*re*			
G	*g*		*sol*	*re*	*ut*			
F	*f*		*fa*	*ut*				
E	*e*	*la*	*mi*					
D	*d*	*sol*	*re*					
C	*c*	*fa*	*ut*					
♮	*H*	*mi*						
A	*A*	*re*						
Γ	*G*	*ut*						

Digitized by Google

sechs Töne stufenweise nach einander singen, und doch die in der Tonleiter befindlichen halben Töne mit ihrem rechten Namen nennen, so musste man immer aus einem Hexachord in's andere springen und nach dessen Anleitung die Töne benennen. Wollte man z. B. von *c* bis in's $\overline{\overline{e}}$ stufenweise hinaufsingen, so fing man mit den in der vorstehenden Tabelle beim zweiten Hexachord verzeichneten Sylben an und sang bis *G*, wie es dort steht. Darauf sprang man auf dem Tone, der vor dem ersten des halben Tones herging, das ist hier auf dem *a*, in's vierte Hexachord, und sang die Sylben vollends bis zum Ende. Sollte noch weiter hinauf gesungen werden, so sprang man wieder auf der von der untersten Stufe des halben Tones befindlichen Chorde, nämlich auf dem *d*, in's fünfte Hexachord, dann in das siebente, und endigte dann also im $\overline{\overline{e}}$ mit dem *la*. Wollte man vom $\overline{\overline{e}}$ bis in's *c* stufenweise hinunter gehen, so fing man im siebenten Hexachord beim *la* an und sang nach den daselbst verzeichneten Sylben bis in das $\overline{h}$; darauf sprang man auf dem $\overline{a}$ in's fünfte Hexachord und sang bis zu Ende. Wollte man noch tiefer hinabsteigen, so sprang man auf dem $\overline{e}$ in's vierte Hexachord, darauf mit dem *a* in's zweite u. s. w. Bei der weichen Tonleiter verfuhr man eben so, so dass man im Aufsteigen etwa beim untersten Tone des dritten Hexachordes anfing, aus diesem in's fünfte, und weiter in's sechste sprang. Im Absteigen, wenn man etwa von $\overline{\overline{d}}$ bis in's $\overline{c}$ singen wollte, so fing man beim obersten Tone des sechsten Hexachordes an, sang die drei ersten Sylben in der Reihefolge, und dann sprang man auf dem $\overline{a}$ in's fünfte Hexachord, worauf man bis zu Ende sang. Ging der Gesang noch weiter hinab, so sprang man auf dem $\overline{d}$ wieder in's dritte Hexachord u. s. w. Man sieht aus dem Gesagten, dass auf manchen Tönen eine Sylbe für die andere gesungen werden musste: und diess war die für den Schüler so höchst schwierige Mutation, oder Aenderung der Ton-

Digitized by Google

Namen, welche im Aufsteigen durch die Sylbe *re*, im Absteigen durch die Sylbe *la* vorgenommen wurde. In der natürlichen und in der harten Tonleiter, welche genau mit einander übereinkommen, geschah also die Mutation im Aufsteigen auf jedem *d*, wo *sol* in *re*, und auf jedem *a*, wo *la* in *re* verwandelt wurde. Im Herabsteigen änderte man auf jedem *e* das *mi* in *la*, und auf jedem *a* das *re* in *la*.

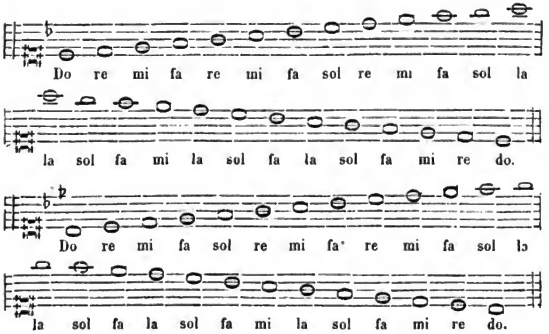
In der weichen Tonleiter fiel die Mutation im Aufsteigen immer auf *d* und *g* vor. *D* änderte *la* in *re*, und *g* verwandelte *sol* in *re*. Im Herabsteigen erschien sie auf dem *a* und *d*. Jenes hiess *la* anstatt *mi*, und dieses *la* anstatt *re*.

Wer Lust hat, diess fürchterliche Sylbenspiel in praktischen Beispielen versinnlicht zu erblicken, den verweisen wir auf die, welche der gelehrte Agricola gegeben hat*), und woraus man ersieht, dass der halbe Schritt nicht einmal immer *mi fa* heissen konnte. Als in der Folge das chromatische und enharmonische Klanggeschlecht mit in das diatonische eingeflochten wurden, so wuchsen die zahlreichen Schwierigkeiten noch um vieles. Man behielt nämlich zwar die Mutationen bei, es geschah aber dadurch, dass, wenn eine der alten diatonischen Tonarten um einen oder mehrere Töne tiefer oder höher gesetzt wurde, die Töne mit eben denselben Sylben benannt werden mussten, die sie in der ursprünglichen Tonart führten, so dass also eine Sylbe nach Massgabe der Versetzungen allen Tönen zukommen konnte. Wollte man z. B. die sogenannte sechste oder Jonische Tonart (unser heutiges *C dur*) transponiren, so hiess der versetzte Hauptton ebensowohl wie der ursprüngliche allemal *ut*. Auf dieselbe Art wurden die kleineren Tonarten behandelt. Transponirte man z. B. die sogenannte fünfte oder Aeolische Tonart (unser heutiges *A moll*), so hiess der Haupt- oder Grundton

*) Tosi, Anleitung zur Singekunst, S. 10 — 15.

Digitized by Google

immer *re*. Da nun in den alten diatonischen Tonarten die halben Töne immer auf anderen Stellen standen, so muss die Angst und Plage des Schülers nicht gering gewesen sein. Die zufälligen Erhöhungs- oder Erniederungszeichen würden die Schwierigkeit der Mutation noch vermehrt haben, hätte man bei diesen Gelegenheiten nicht nachgegeben. Hier erlaubte man nämlich, dass bei den zufälligen Halbtönen keine Mutation gemacht, sondern mit der Stimme allein durch Erhöhung oder Erniederung derselben geholfen werden durfte*), weil die Erlernung der Solmisation den Schülern ohnehin schon jahrelange Mühe und Anstrengung kostete**). — Um die Mitte des 18. Jahrhunderts endlich gaben einige Italiener den Tönen in den mit Kreuzen bezeichneten Tonarten eben die Namen, welche die im sogenannten natürlichen Gesange auf denselben Linien und Räumen stehenden Töne haben, und beobachteten nur die sogenannten weichen Tonleitern. Diese lehrten sie so***):



*) Mattheson's musikalische Kritik, 2. B. S. 186. — Tosi, S. 15.
**) Agricola in der Anmerkung F. bei Tosi, S. 6.
***) Agricola bei Tosi, S. 15.

Digitized by Google

Andere verschmäheten eine Massregel, welche sie nur zur Hälfte von einer in der That ganz zwecklosen Plage befreiete, und brauchten, nachdem die Sylbe *si* für die siebente Stufe erfunden worden war, die Solmisations-Sylben *Do* (statt *ut* wegen des unsingbaren *u* erfunden) *Re. Mi. Fa. Sol. La. Si.* ganz so, wie die deutschen Noten-Namen *c. d. e. f. g. a. h.*, nur mit dem Unterschiede, dass jene Sylben auch durch die Vorsetzzeichen ♯ und ♭ keine Aenderung erlitten. So gebrauchen wir noch heute diese für die Stimmbildung unentbehrlichen Tonstützen, und es scheint uns dadurch der lange und erfolglose Kampf um die Solmisation ein glückliches Ende erreicht zu haben*).

---

*) Die Erfindungszeit der Silbe *Si* ist wohl die erste Hälfte des vorigen Jahrhunderts, und die Ehre soll, Sulzer, Koch und andern Schriftstellern nach, den Franzosen gebühren. Rücksichtlich aller übrigen Historie der musikalischen Solmisation fügen wir noch ein ansehnliches Literatur-Verzeichniss bei.

Kircher's Musurgie, 1. Th. S. 115. u. a. m. O. — J. H. Buttstett, *ut. re. mi. fa. sol. la. tota musica et harmonia aeterna*, oder neu eröffnetes, altes, wahres, einziges *Fundamentum Musices.* Erfurt 1717. — Koch, musikal. Lexicon, S. 1402 — 1406. — Gerber's Lexicon der Tonkünstler, Art. Guido. — Fr. W. Marpurg, Einleitung, kritische, in die Geschichte und Lehrsätze der Musik. Berlin 1750. — Joh. Ad. Hiller, Anleitung zum musikalisch-zierlichen Gesange. Leipzig, 1770. — W. C. Printz, historische Beschreibung der edeln Sing- und Klingkunst. Dresden, 1690. — J. G. Sulzer, Theorie der schönen Künste. 4. Th. S. 340 — 345. — Forkel und Burney, allgemeine Geschichte der Musik. — Conr. Heinr. Dretzel, des evangelischen Zions musikalische Harmonie. — Scheibe, über die musikalische Composition. Leipzig, 1743. — Andreas Stechamus, *quaest. miscell. Erphord.* 1634. 8. Worin die Abhandlung: *An mutatio sit de nota praeoccupante an vero mutante?* — *Mercure de France, Jul.* 1743. S. 1551 — 1556. — *Quadrio, stor. e ragg. d'ogni poesia.* 2. B. S. 704. *Mazzuchelli, Scrit. Ital.* B. 1. Th. 2. S. 1007. — *Teraboschi, storia letter.* B. 3. S. 239. — *Endonaciones corregidas segun el uso de los Modernos por Gurd. Mart. de Viscargui. Burg.* 1511. 4. — Deutsche Figuralmusik v. Mart. Agricola († 1556). Wittenberg 1528 u. 1532. 8. — *Enchirid. utriusq. Music. auct. Georg. Rhav. Witeberg.* 1533. 1554. 8. — *Rudimenta music. Auctore Nic.*

Digitized by Google

So sehr wir aber auch geneigt sind, Guido's Verdienste nach Gebühr zu preissen, so müssen wir den Geschichtschrei-

---

Listenio, Viteberg. 1533. 1554. 8. *Norimb.* 1540. 1583. 8. *Lips.* 1553. 8. — *Microl. de arte canendi. Auctore Ornithoparcho. Colon.* 1535. 8. — *Compendiol. Music. pro Incipientibus. Francof.* 1548. 8. Wird gewöhnlich Heinrich Faber zugeschrieben. Rid gab es deutsch in Nürnberg 1573 in 8. heraus, ohne den Namen zu nennen. *Erotemat. Music. Auct. Luc. Lossius* († 1552). *Norimb.* 1563. 1570. 1579. 8. — *Isagoges Music. lib. II. scr. Cyriac. Schneegass. Erph.* 1591. und 1598. 8. — Die freye liebliche Singkunst von Math. Behringer. Nürnberg, 1610. 8. — *Joa. Car. a Lobkowitz, Ut. Re. Mi. Fa. Sol. La. Nova musica. Vienn.* 1615. 4. *Rom.* 1669. 4. — Unterricht, wie ein Knabe leicht zur Solmisation angeführt werden könne, von Heinr. Grimm. Magdeb. 1604. 8. — *Enchirid. Musicae*, oder kurzer Begriff der Singekunst, v. Laur. Ribov, Königsberg 1638. 8. Zweite Auflage. — *Heptachord. Danic. s. nova Solmisatio. Auct. Joa. Mich. Corvinus. Hafniae* 1646. 4. — *Isagoge Music.* oder Einleitung in die Musik, v. Matth. Ebio. Hamb. 1651. 8. — *Arte nuova de Musica, inventado Año de DC por S. Gregorio ..... restituido por J. C. Rom.* 1669. 4. — *Breviar. Music.* von M. Joh. Quiesfeld. Dresd. 1675. 1683. 1717. 8. — *Horol. Music.* Treu wohlgemeinter Rath. Regensb. 1676. 8. — *Princip. Music.* oder gründliche Anweisung zur Musik von Joh. Peter Sperling. Bautzen, 1705. 4. — Murschhäusers hohe Schule der Composition. — W. C. Printz, satyrischer Componist. — Fux, *Gradus ad Parnassum.* — Leipziger allgem. musikal. Zeitung, Jahrg. 1815. Nr. 50. S. 841. über Butstett's oben angegebenes Buch. — *Martini, Storia della Musica. Bologna* 1769. *Tom.* 1. — *Steffano Arteaga, Rivoluzioni del teatro musicale italiano*, übersetzt von Forkel, I. Th. S. 201. schreibt die Erfindung der Sylbe *Si* den Spaniern zu in folgenden Worten: „Wenn der Zusatz einer Note zu dem *ut, re, mi, fa, sol, la* des Guido von Arezzo für die Musik von grossem Nutzen ist, und wenn sie eine grosse Erfindung genannt werden kann, welche es werth ist, dass man ein eignes Buch schreibe, um den Urheber derselben zu entdecken, wie im Anfang unsers Jahrhunderts (des 18.) von einem Musiker mit Namen de Nivers geschehen ist; so gebührt eine solche Ehre unstreitig dem Mönche Pietro d' Uregna, weil er der Erfinder war. Diese sowohl dem Publikum als dem angeführten Schriftsteller, welcher dem Ursprung derselben nachgespürt hat, unbekannte Entdeckung befindet sich in dem *Compendio del Sistema*, welches Uregna verfertigte und zu Rom im Jahr 1669 in spanischer Sprache drucken liess. Indem man also in Deutschland, Frankreich und Italien vergeblich nachforschte, wem man die Ehre dieser Erfindung schuldig sey,

Digitized by Google

bern doch bestimmen, welche ihm hauptsächlich wegen Verbesserung der Notenschrift den Dank der Welt votiren; denn nur bei einer verbesserten Notenschrift konnte Einklang in die Bestrebungen der Genien kommen, Harmonie und Melodie mehr und mehr zu entwickeln, und erst nachdem diess geschehen war, konnte unter den glücklichsten Auspicien und bei dem enthusiastischen Bestreben einer ganzen genialen Nation im Laufe der Jahrhunderte die Menschenstimme alle jene Wunder aus sich entfalten, welche die Welt so lange entzückten und auch im Entschwinden noch, wie ein schönes scheidendes Gestirn, unser Herz rühren. — Man würde aber irren, wollte man Guido die Erfindung der Noten zuschreiben, denn aus seinen Schriften geht hervor, dass er die Bezeichnung mit Punkten auf Linien und Zwischenräumen noch nicht kennt, sondern nur die Neumen und Gregorianischen Buchstaben. Die letzteren standen bei ihm besonders hoch, ja er erklärt sie für die beste Tonschrift*), doch sind ihm auch die Neumen nicht werthlos, sobald sie genau geschrieben werden. Da nun aber die Neumenschrift, aus Punk-

---

lag der Erfinder, welches unserer Nation eigen zu seyn scheint, bestäubt und vergessen in einer Bibliothek.“ Das Werk hat den Titel: *Arte nuova della musica inventada por San Gregorio, desconcertada anno* 1022 *por Guido Aretino, restituida a su primera perfecion anno* 1620 *por Fray Pedro de Urena, y reducida a este breve Compendio anno* 1644 *por I. C. 4to. En Roma por Fabio de Falco* 1669. Eine noch frühere Ausgabe ist zu Wien 1645 bei Cosmerovius gemacht. Der Verfasser des kurzen Auszuges soll Joannes Caramuel von Lobkowitz heissen, unter welchem Namen man auch das Buch im Walther'schen Wörterbuche angezeigt findet. Eine genauere Nachricht vom Inhalte dieses seltenen Buches findet man im *Giornale dei Letterati d' Italia dell' anno* 1669 *in Roma, pag.* 124. *seqq.* und dass der eigentliche Verfasser Uregna ein Professor der Theologie, Cistercienser-Mönch, auch Bischof zu Vigevano, einer kleinen Stadt im Mailändischen, gewesen und 1682 gestorben ist, meldet *Jac. le Long* in der *Biblioth. sacra, p.* 667.

S. Forkels Anmerkung zu dem Citat.

*) Kiesewetter, S. 23.

Digitized by Google

ten, Häkchen, Strichelchen und Schnörkeln in verschiedenen Richtungen und Gestalten bestehend*), so verworren war, dass der Schreiber die Unterschiede der Bezeichnung gar nicht hervorzuheben vermochte, so fügte Guido den vorgefundenen zweifarbigen Schlüssel-Linien noch zwei andere bei und lehrte, nicht nur die Linien, sondern auch die Zwischenräume als Bezeichnungsstellen zu benutzen. Dadurch erhielt jede Neume ihren bestimmten und unveränderlichen, zugleich aber auch von anderen unterscheidbaren Platz, wodurch alle Zweideutigkeit beseitiget und für die künftige Note das einfachste und desshalb vollkommenste Linien-System gegeben war.

Mit dem bis hierher über Guido Gesagten ist sein Verdienst neuerer Kritik zufolge abgegrenzt; während frühere, namentlich italienische Schriftsteller des 17. Jahrhunderts, gleichwie in mythischem Traume aller Historie baar und ledig, ihm nicht mehr und nicht weniger als alle musikalische Erfindungen der Altzeit grossmüthig zuschreiben: das Gamma, die sieben Buchstaben als Tonschrift, das Monochord, die Erklärung der Tropen oder Kirchen-Tonarten, die Solmisation, das Hexachord, die harmonische Hand, die Notenschrift, die Harmonie, das Clavier. — Wir aber sahen, dass ihm unbestritten nur die Erweiterung der Scala bis $\bar{\bar{e}}$ und vor allem die Verbesserung der musikalischen Bezeichnung gehören, die Kirchen-Tonarten jedoch von Ambrosius und Gregor festgesetzt waren; dass die Erfinder der Solmisation, der Hexachorde, der Methode, nach der Hand dieselben zu lehren — Guidonischen, harmonischen Hand —, zweifelhaft sind, da Guido in seinen Tractaten derselben nirgends gedenkt, sondern nur ein einziges Mal der Sylben als Noten-Namen erwähnt. Wir haben nun noch zu lehren, welche Bewandniss es mit ihm als Erfinder der Harmonie hat, erklären aber vor-

*) Kiesewetter, S. 113.

Digitized by Google

her, dass ihm die Geschichte die Erfindung der Clavier-Instrumente keinesweges zuspricht.

Ist in der Periode vor Guido die Harmonie des Hucbald, Organum genannt, noch als kindisch, ja als völlig misstönend zu bezeichnen, so kann der Harmonie des Guido Wohllaut ebenfalls nicht nachgerühmt werden, sondern sie ist auch weiter nichts, als ein unerträgliches Fortschreiten in Folgen von Quarten, Quinten und Oktaven auf einmal. Zwar hat er noch ein zweistimmiges Organum, welches auch sein Vorgänger Hucbald schon kannte; allein auch diese Harmonie kann in keiner Weise als eine Unterlage für die freiere Entwickelung des Gesanges gelten, nach deren Eintritt auch die Kunst der Stimmbildung einen grossartigeren Charakter gewinnen musste*), weil nun das Singen sogleich eine künstlichere Behandlung der verschiedenen Stimmen verlangte und bedingte. Denn mit der Erfindung der Harmonie war zugleich der vielstimmige und bald auch der contrapunctische Gesang gegeben, der freilich schon etwas ganz anderes ist, als der der gegenwärtigen Periode. Aber erst nachdem die Kunst alle diese Bahnen durchlaufen hatte, kam man auf den grossen Gedanken, den Gesang einer Stimme zu schaffen, der als die Krone aller Musik von jeher angesehen worden ist. Dieser postulirte zugleich gebieterisch die Melodie und gebar sie aus sich selbst, wie der Verfolg dieser Untersuchung uns zeigen wird, und so entstand nach vielen Jahrhunderten der melodische Solo-Gesang als die vollkommenste musikalische

*) Beispiele der Harmonie Guido's hat Gerbert, *de cantu et musica sacra*, 2. Th. S. 22 u. ff. — Forkel, 2. Th. 3. Kapitel. — Kiesewetter, S. 24 — 25. entziffert Gerbert's gegebene Beispiele. Man ersieht daraus zugleich, dass die Melodie seit Gregor d. G. bis zu Guido keinen Fortschritt gemacht hat in der einzigen damals üblichen Gattung des Singens, dem Kirchengesange, sowie, dass dieser im Tempel immer noch unisonisch war, denn unmöglich kann das Fürchterliche einer Guidonischen Harmonie, oder Diaphonie, wie er sie nennt, praktisch zur Anwendung gekommen seyn.

Digitized by Google

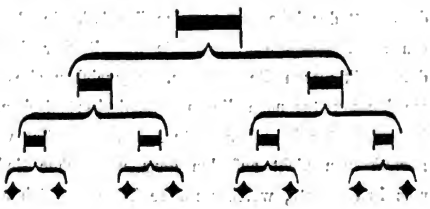
Schilderung der Seelenzustände des Menschen. Guido's Begriffe von Harmonie sind aber noch so ganz irrig, daher die von ihm gebildete Accorden-Lehre derartig, dass sie in den Annalen der Geschichte nicht einmal als Unterlage für künftige Bestrebungen gelten kann, weil seine Versuche durchaus nicht auf praktische Ausübung vor dem Richterstuhle des gebildeten Ohres, also auf Wohllaut, sondern nur auf die Erscheinung in Schrift berechnet sind. Als Ursache dieses verfehlten Strebens muss die dunkle Idee von griechisch-römischer Musiktheorie angesehen werden, welche damals alle Köpfe füllte und Schuld war, dass statt der lebenerzeugenden Praxis hohles Rechnen und Messen am Regimente stand. Die fünf Bücher des Boëthius von der Musik waren die Bronnen, aus welchen alles Heil geschöpft werden musste; nach diesen griechisch-römischen, vielleicht nur halb erfassten Begriffen sollte Musik geschaffen werden! Warum gerieth man nicht auf den ganz natürlichen Gedanken, auf einem Instrumente, welches mehre Töne zugleich erklingen lassen konnte, wie die damals freilich noch sehr plumpe Orgel doch vermochte, harmonistische Experimente anzustellen? Von diesem Augenblicke an musste die Musik eine völlige Umwälzung erfahren. Das Hinderniss dieser praktischen Richtung ist ganz gewiss in dem Umstande zu suchen, dass die Musik — das wundersamste Erzeugniss des forschenden und empfindenden Genius — zuerst als Wissenschaft von guten Köpfen, und dann erst als Kunst von schöpferischen Geistern aufgefasst und ausgeübt wurde. Wäre das Umgekehrte und natürliche Verhältniss*) nicht erst im 15. und 16. Jahrhunderte eingetreten, wo Lehrer des Contrapunktes aus den vorhandenen Werken der Genie's ihre Doctrinen abzogen, so wäre das goldene Zeitalter der musikalischen Kunst jedenfalls früher eingetreten. In der

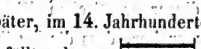
*) Kiesewetter, S. 26.

Digitized by Google

Unter-Epoche, zu welcher wir soeben übergehen im Begriffe sind, und welche wohl vom Jahre 1100 bis 1200 zu rechnen ist, muss als das grösste und einflussreichste Ereigniss bezeichnet werden, dass die Notenschrift völlig fixirt und, wenn auch nur bis zu einem gewissen Grade, die verschiedene Geltung der einzelnen musikalischen Signaturen (Noten) als nothwendig erkannt und festgesetzt ward. Man erfand nämlich dem Zeitwerthe und, da die Idee hier alles war, wahrscheinlich auch der Form nach, folgende Notengattungen:

Die *Duplex longa* oder *Maxima* . . .
Die *Longa* . . .
Die *Brevis* . . .
Die *Semibrevis* . . . . . .



Man hatte also eine Maxima, welche 2 *Longis*, 4 *Brevibus* und 8 *Semibrevibus* gleich galt. In der Folgezeit kam noch hinzu: die *Minima*, deren 16 auf die *Maxima* gerechnet wurden. Noch später, im 14. Jahrhunderte, wurden die hier schwarzen Köpfe unausgefüllt gelassen  , und man gewann eine *minima* , *semiminima* , *fusa* , *semifusa* *).

Gleichzeitig mit der verbesserten Notenschrift trat auch eine

*) Forkel, 2. Th. 2. Kap. §. 66. Er bezeichnet die Notation der Kirchengesänge im 12. u. 13. Jahrhundert als noch sehr unbestimmt. — Kiesewetter, S. 28. Die Sammlung alter Codices des Alterthums-Vereines in Dresden ist für den Wissbegierigen von Werth, bei unserm Zwecke kann sie hier aber nur ehrenvolle Erwähnung finden.

Digitized by Google

von dem Aberglauben hellenistischer Doctrinen befreite Harmonik auf, indem man durch praktische Versuche sich überzeugte, dass die von den Griechen als Dissonanzen verschrieenen*) grossen und kleinen Terzen, grossen und kleinen Sexten dem Ohre keinesweges, der Natur der Dissonanzen nach, Leiden schaffen. Diess waren die ersten Resultate praktischer Versuche in einer Gegend des Wissens, wo nur durch Ausübung solche zu gewinnen sind, die also auch ausbleiben mussten, so lange man nur auf dem Papiere theoretisirte**). Der erste Schritt auf dem rech-

*) Kiesewetter, S. 28.

**) Manche Compositionen neuerer Zeit kommen dem Verehrer einer geordneteren Partitur-Abfassung auch vor, als ob man hier und da nur noch auf dem Papiere für das Auge, nicht mehr für das Ohr arbeite! In solcher Rücksicht ist es betrübend wahrzunehmen, dass diese Weise nicht nur in harmonistischer Beziehung, sondern auch in instrumentaler und vocaler überhand nimmt. Heut zu Tage müssen so zu sagen alle Instrumente alles machen; der Unterschied von Solo- und Tutti-Instrumenten gilt fast gar nicht mehr, denn Posaune und Trompete, ja sogar Contra-Violon müssen heute so gut wie Geige und Oboe obligat seyn und Concerte spielen, Ventil-Hörner und Ventil-Trompeten formiren vor angeblich hochgebildeten Versammlungen das vollstimmige Orchester, und es würde niemanden sonderlich Wunder nehmen, wenn eines Tages Tamtam oder Trommel sich als Concert-Instrumente gerirten. — Am bedauerlichsten und nachtheiligsten jedoch für die Musik ist es, dass viele der heutigen deutschen und französischen Tonsetzer im Ganzen genommen aufgehört haben, die Composition für die menschliche Stimme als eine ganz eigenthümliche, und zwar für die schwierigste und schönste Aufgabe des musikalischen Satzes zu betrachten, welche in der Kunst zu suchen ist, diesem geheimnissvollen Instrumente und Urquell alles Wohllautes Gelegenheit zu geben, den unerschöpflichen Bronnen seiner Süsse, all seinen Reichthum an melodischem Zauber und genialischem Feuer zu enthüllen. Hier gilt es zugleich, der staunenden Seele des Hörers zu zeigen, dass die Sprache, diese Tochter des Himmels, erst im Gesange alle ihre Wunder entfaltet. Aber welche Componisten betrachten heut zu Tage ihre Aufgabe in diesem Lichte? Ach, und doch mussten Jahrtausende vergehen, ehe der schlummernde Genius des Gesanges die dunkeln Augen aufschlug! In unsern Tagen scheint er sie wieder geschlossen zu haben, denn sein Instrument wird nicht anders als jedes andere behandelt — der König dem geringsten Knechte gleichgestellt.

Digitized by Google

ten Wege hatte mehrere zu Nachfolgern, und bald fand man, dass sogar grosse und kleine Secunden und Septimen, ja sogar die übermässige Quarte unter gewissen Verhältnissen dem Ohre wohlthuend seyn können.

Den rythmischen Theil der Musik anlangend, so besass man in der Periode, von welcher wir jetzt reden, nicht Takt, sondern Mensur, nämlich man mass die Noten durch unablässiges Zählen, wobei die Brevis, welche man das Tempus nannte, das mittlere Maass bildete. Das Tempus konnte entweder perfectum oder imperfectum seyn; jenes war ein Tripel-, dieses das gerade Mass. Jenes entspricht unter unseren heutigen Taktarten etwa dem veralteten $\frac{3}{1}$-Takte, dieses dem $\frac{2}{1}$-Takte. In der Perfection galt die Maxima 3 Longen, 6 Breven, 12 Semibreven, 24 Minimas u. s. w. In der Imperfection glich die Maxima, wie bereits gesagt, 2 Longen, 4 Breven u. s. w.

Dieses Noten-System entwickelte sich allerdings nicht allein in der Epoche, von welcher wir jetzt sprechen, sondern brauchte nebst den sogleich noch zu erwähnenden Bestandtheilen den ganzen Zeitraum bis zum 15. Jahrhundert; jedoch wollten wir dasjenige, was in einer Geschichte der allseitigen Entstehung des Kunstgesanges nach unserer Ansicht über die allmählige Ausbildung der Notenschrift beizubringen war, der Uebersichtlichkeit wegen an diesem Punkte concentriren. Und so müssen wir noch hinzufügen, dass die Lehre von der Mensur durch das folgeweise Hinzutreten der Augmentation und Diminution, der Alteration und Sesquialteration u. s. w. insbesondere für den ausübenden Sänger eine höchst schwierige wurde. Auch die Einführung von zweierlei Noten-Gattungen, weissen und geschwärzten, davon die letzteren in der Perfection um $\frac{1}{3}$, in der Imperfection um $\frac{1}{4}$ geringer galten, als jene; dann der Verbindung mehrerer Vierecke zu einer Figur, Ligatur genannt, worin jede Note je nach ihrer Stellung in der Mitte, am Anfange, am

Digitized by Google

Ende, im Fallen, im Aufsteigen eine andere Geltung hatte, wo nicht minder der Umstand, wie sie geschwänzt war, ob unten, oben, vorn oder hinten, ob sie leer oder gefüllt war, nicht unbedeutenden Einfluss auf ihren Werth ausübte, musste ohne Zweifel das Lesen der musikalischen Schrift gar sehr erschweren. Ohne Widerrede ist daher die Erfindung des Taktstriches, des Bindungsbogens und des Augmentationspunktes, wodurch die Mensural-Theorie wieder verdrängt und die musikalische Metrik und Rythmik unendlich vereinfacht, ja im Grunde genommen erst geschaffen ward, für ein grosses, glückliches Ereigniss zu schätzen und in seinen Wirkungen vielleicht nicht minder erfolgreich gewesen, als das moderne Tonleiter-System mit der Chromatik. Denn wie wir alsbald zeigen werden, ist die Metrik und Rythmik zur modernen Melodie eines der unentbehrlichsten Elemente, und diese Rythmik ohne die heutige Takteintheilung ein Ding der Unmöglichkeit, wie die Melodie ohne unser heutiges Ton-System undenkbar ist. — Zur Geschichte ist hier noch zu erwähnen, dass der Name Mensural-Gesang (*cantus mensurabilis*, *musica mensurabilis*) aus der Zeit seiner Vervollkommnung sich herschreibt, und zwar als Gegensatz zu dem *cantus firmus*, *cantus planus*, *plain chant* der römisch-gregorianischen Liturgie, seiner Mutter. Er hiess auch Figural-Gesang, Figural-Musik wegen der für seine Bezeichnung erfundenen Figuren, der Noten, welche der kirchliche Ritualgesang gegen Aufgebung seiner Neumen erst im 14. Jahrhunderte eintauschte.

So erfreulich aber auch die so eben erzählten Fortschritte der Kunst im ganzen sind, so ist doch auch in dieser Epoche zunächst nach Guido das Lebenselement des Gesanges, die Melodie, immer noch in ihrer ersten Kindheit; ein schöner Schmetterling in rauher Verpuppung, sucht er immer noch vergeblich zum Lichte des Tages durchzubrechen.

Es ist nun hier der Ort, zu Vermeidung von Wiederholun-

Digitized by Google

gen einen weiten Blick über die Geschichte mehrerer Jahrhunderte zu werfen*). Betrachten wir überhaupt die Ueberbleibsel mittelalterlicher Melodieen**) bis zum Ende des 16. Jahrhunderts herab, so müssen wir erstaunen, wie langsam der menschliche Geist, nachdem er doch alle technischen Hilfsmittel bereits gefunden hatte, die Ausbildung der Melodie bewirkte. Alles, was bis zum Ausgange des 16. Jahrhunderts mit dem Namen Melodie bezeichnet wird, ist nach unserer Ueberzeugung keineswegs von der künstlerischen Bedeutsamkeit, welche viele darin haben finden wollen, und wir theilen in dieser Beziehung Forkel's Ansicht vollkommen, dass auch bei den Melodieen der Minnesänger nur von Naturerzeugniss, nicht aber von einer wirklichen Kunstproduction die Rede sey***). Mit tiefem Staunen erkennt der betrachtende Geist, wie im Laufe der Jahrhunderte das musikalische System immer weiter und weiter sich entfaltet, die musikalische Wissenschaft ein Stadium des Lebens nach dem andern zurücklegt: die Mensural-Musik den höchsten Grad der Vollkommenheit erreicht, das Noten-System immer sinnreicher wird, die Harmonie an Wohllaut immermehr zunimmt, ja alle Künste des Contrapunktes sich entwickeln, und die Kunst der Melodie bis zum Ausgang des 16. und Anfang des 17. Jahrhundertes beinahe auf demselben Punkte der Reife bleibt; dass also streng genommen die melodische Kunst†) ihren Kreislauf

*) Weitläufig und umfassend spricht Forkel, 2. Th. 3. Kap. §. 1. u. ff. über Mensural-Musik; kurz und übersichtlich Kiesewetter, S. 26—29.

**) Z. B. bei Forkel, 2. Th. 3. Kap. S. 253. 254. 255. 256. 265. 297. 298. 306. 307. 308. Bei Kiesewetter im Anhange S. 1—20, welche derselbe aus verschiedenen Werken zusammengestellt hat. — S. a. Gerbert in den Beispielen zu seinem Werke *de cant. et mus. sacra.*

***) Allg. Gesch. der Musik, 2. Th. Vorrede S. V—VI.

†) Prägnant und fasslich handelt über Melodie J. G. Sulzer in seiner allgemeinen Theorie der schönen Künste, neue und vermehrte Auflage. Berlin. 1787, in dem gleichnamigen Artikel. S. a. die Artikel:

Digitized by Google

eigentlich erst antritt, nachdem die Musik als Wissenschaft den ihrigen vollendet und zurückgelegt hat! Zum besseren Verständ-

---

Gesang, Tonart, Leiteton, Musik, Einförmigkeit, Accent, Takt, Einschnitt, Glied, Gruppe, Anordnung, Periode daselbst, und in Koch's musikal. Lexicon den Art. Melodie und Ausdruck. — Cph. Nichelmann, die Melodie nach ihrem Wesen und Eigenschaften. Danzig, bei Christian Schuster, 1755. 4. — Ueber dieses Werk verbreiten sich folgende Abhandlungen: 1) Ernst Gottlieb Baron, Abriss einer Abhandlung über die Melodie. 2) Casp. Dünckelfeind, Gedanken über Nichelmanns Tractat von der Melodie. 3) Die Vortrefflichkeit der Gedanken des Hrn. Casp. Dünckelfeind über die Abh. von der Melodie. Berlin bei A. Haude und Spener 1757. 4. — Joh. Friedr. Daube, Anleitung zu Erfindung der Melodie. Wien, 1798. — *Doni, delle melodie.* — *P. Esteve, Nouvelle decouverte du principe de l'harmonie. Par.* 1750. 8. — *Blainville, dissertation sur les droits de la Melodie et de l'harmonie. Paris*, 1752. 8. — *Essais sur les principes de l'harmonie. Geneve*, 1753. 8. — *P. J. Roussier, Mem. sur la Musique des anciens. Par.* 1770. 8. — Scheibe, über die musikalische Composition. Leipzig. 1743. — Ueber den Ritter Gluck und seine Werke. Briefe von ihm und andern berühmten Männern seiner Zeit. Gesammelt vom Abbé Arnauld. Uebersetzt aus dem Französischen von J. G. Siegmeyer. Berlin, 1823. 8. S. 1—36. u. a. viel. and. Stellen. — *Sethi Calvisii μελοποια, sive melodiae condendae ratio. Erphord.* 1592. — *Meinradi Spiess tractatus musicus compositorio practicus.* Augsb. 1746. — Von der musikal. Poesie. Berlin, 1752. — Von der musikal. Declamation. Göttingen, 1775. — J. J. Engel, über die musikalische Malerei. Berlin, 1780. — Karl Avison, Versuch über den musikalischen Ausdruck. A. d. Englischen. Leipzig, 1775. — Joh. K. Fr. Rellstab, Versuch über die Vereinigung der musikalischen und oratorischen Declamation. Berlin, ohne Jahr. — *Girol. della Casa, il vero modo di diminuire con tutte le sorte di stromenti*, s. Stephan Arteaga's Geschichte der italienischen Oper, übersetzt von Forkel. Göttingen, 1789. 2. B. 8. Der italienische Titel dieses philosophisch-tiefsinnigen, bereits angeführten Buches ist: *Rivoluzioni del teatro musicale italiano. Bologna*, 1783. 2 *Vol.* Eine zweite Auflage in 3 Bänden erschien 1785 in Venedig. In Betreff des Werkes des *della Casa* s. Forkel's Uebersetzung, Bd. I. S. 199. — Christian Gottl. Neefe, über die musikalische Wiederholung, im deutschen Museum vom Jahre 1776. — Frd. v. Blankenburg, Literar. Zusätze zu Sulzers allgemeiner Theorie der schönen Künste. 2. B. S. 365—367. In dem Art. Harmonie, 2. B. S. 3 — 7. geht v. Blankenburg auf den alten Rangstreit über Harmonie und Melodie ein, und stellt unter anderem die wunderlich prosaische, ganz oberflächliche

Digitized by Google

niss des Nachfolgenden muss hier nun eine gedrängte Abhandlung über das Wesen und die Elemente der Melodie einen Platz finden, aus welcher zugleich die Nothwendigkeit dieses geschichtlichen Entwickelungsganges hervorleuchten und bewiesen werden wird. „Melodie, sagt Sulzer, ist die Folge der Töne, die den Gesang ausmachen, insofern er von der ihn begleitenden Harmonie unterschieden ist. Sie ist das Wesentliche des Tonstückes; die begleitenden Stimmen dienen ihr blos zur Unter-

Behauptung auf: „Was ist die Melodie eigentlich anders, als Zergliederung, Auflösung, Verzierung der Grundaccorde?“ — Wohl konnte die Melodie vor Erfindung der harmonischen Unterlage, Basis, keinen umfassenden Charakter gewinnen, weil sie dazu der Modulation nicht entbehren kann; sie bedurfte der Harmonie aber nicht als eines Quelles, Ursprunges, sondern nur als einer Trägerin, eines Fundamentes; so kann zwar die Baukunst ohne die Künste des Mauerers, Zimmerers, Steinmetz, und mancher anderen nicht schaffen, aber ihre Werke sind desswegen keine blossen Zusammenstellungen von Mauerer-, Zimmerer- und Steinmetz-Arbeiten, sondern selbstständige Kunstwerke. Eben so mangelhaft und irrig wie v. B. spricht über Melodie der Abbé Meinzer in seiner Singeschule (Mainz, Paris und Antwerpen bei B. Schott's Söhnen) S. 4. §. 4. Besser ist, was er S. 139 u. 140, §. 67 u. 68. über Ausschmückung und Vereinfachung der Melodieen sagt. Um das Grundlose der eben bekämpften Meinung darzuthun, darf man nur auf folgendes hinweisen: 1) Wäre sie gegründet, so wäre jeder gründliche Harmonist, der eine Akkordenfolge geschickt zu verknüpfen versteht, ein grosser Componist, während doch die Melodie Sache des Genie's ist. 2) Die Melodie besteht ja nicht aus lauter harmonischen Noten, sondern auch aus Wechsel- und Durchgangs-Noten, steigenden und fallenden Gängen und Passagen, Vorhalten und zahllosen melodischen Wendungen. 3) Ueber einer gegebenen Grundharmonie lassen sich daher von einem phantasiereichen Kopfe manichfache Melodieen ausführen, diese aber mit dem Hrn. v. Blankenburg „Zergliederung, Auflösung und Verzierung der Grundakkorde“ nennen, wäre jedenfalls so viel als aussprechen, der Componist mache allemal zuerst einen bezifferten Bass, wenn er Andacht, Liebe, Zärtlichkeit, Adel oder Entwürdigung der Seele malen will, und diess wäre doch wohl nicht viel mehr, als behaupten: die letzte Quelle des Kunstwerkes sey nicht Begeisterung und Genie, sondern kaltes Grübeln über einen bezifferten Bass. Das könnte aber doch wohl nur ein bezopfter Schulfuchs im Ernste wollen.

Digitized by Google

stützung. Die Musik hat den Gesang, als ihr eigentliches Werk, zu ihrem Ziel, und alle Künste der Harmonie haben blos den schönen Gesang zum letzten Endzweck. Darum ist es eine eitle Frage, ob in einem Tonstück die Melodie, oder die Harmonie das vornehmste sey. Ohne Zweifel ist das Mittel dem Endzweck untergeordnet.“ Wird nun Jedermann, der dem Wesen der Musik mit Ernst nachgeforscht hat, die tiefsinnige Wahrheit jenes Axioms anerkennen müssen, so leuchtet daraus unwiderlegbar hervor, dass die Melodie, als das Höhere, nicht früher entstehen konnte, als bis alle jene von uns seither geschilderten Phasen der Kunst vollständig durchlebt und alle die nöthigen Unterlagen, welche wir historisch-genetisch betrachteten, geschaffen waren. Um aber der Melodie den ihr gebührenden Rang in der Beurtheilung des Lesers wissenschaftlich zu begründen, ist an dieser Stelle ein weiteres Eingehen in ihre Natur unerlässlich. — Der Gesang entsteht aus dem Drange, ein gewisses Uebermaass des Gefühls in bestimmten, nach Höhe und Tiefe gemessenen Klängen*), also in Tönen, auszuströmen. In diesem Naturgesange trägt jeder einzelne Ton durch Schwäche oder Stärke, Rauheit oder Milde, Höhe oder Tiefe schon das Gepräge der ihn erzeugenden Empfindung; im Kunstgesange hingegen wirken die Töne nicht als einzelne Ausbrüche des Gefühles, sondern in ihrem Zusammenhange unter einander, also durch die Kunst des Tondichters. Diess ist das Wesen der Melodie als Composition, und es thut unserer Definition keinen Eintrag, dass auch die heutige Musik sich leidenschaftlicher Töne bedient, die an und für sich schon, ohne die compositorische Kunst, eine bestimmte Empfindung ausdrücken; denn diess thun sie vermöge der ausübenden Kunst des Sängers, und sind daher Erzeugnisse der vollendeten Technik des Gesanges, also

*) Joh. George Sulzers allg. Theorie der schönen Künste, 3. Th. S. 23—26. — Mainzer's Singeschule, S. 3—4. §. 3.

Digitized by Google

nach unserer bereits ausgesprochenen Ansicht Erzeugnisse zweier Künste, weil die Singekunst nur Hand in Hand mit der compositorischen diese Höhe erklimmen konnte. Ausdruck der Leidenschaften ist demnach Aufgabe und Gegenstand der Melodie, und zwar in der Maasse, dass sie nicht bloss subjectiver dunkler Erguss des Gefühles bleibt, sondern auch rein objectiv auf den Hörenden wirkt, so dass dieser die Sprache eines von Schmerz, Freude, Liebe, Hass, Zorn oder irgend einer andern Leidenschaft bewegten Menschen zu hören glaubt und sein Herz davon bewegt, ja stark angegriffen fühlt. Als Werk des Geschmackes aber muss dieser Gesang, wie jedes verwandte Erzeugniss der schönen Künste, einer schönen Form huldigen, ein in sich abgeschlossenes Ganzes bilden, Einheit der Idee und Form mit Mannichfaltigkeit in der Behandlung verbinden und die Theilnahme des Hörers nicht nur unaufhörlich rege erhalten, sondern gegen den Schluss auch noch steigern. Um diesen Anforderungen zu genügen, muss die Melodie 1) eine Haupt-Tonart oder herrschendes Tongeschlecht haben, welches durch eine dem jedesmaligen Charakter des Tonstückes entsprechende Modulation in nähere oder fernere Verwandtschaften, sowie durch wohlberechneten Wechsel von Consonanzen und Dissonanzen Licht und Schatten, sowie die nöthigen Gegensätze von Schmerz und Vergnügen für das Ohr empfängt*). Die Melodie muss 2) eine kunstmässige Gliederung

*) „Niemand, denke ich, wird gegenwärtig leugnen, dass in einer vollstimmigen Musik die Dissonanzen nothwendig sind, nicht bloss weil solche durch Gegensatz und Vergleichung die Consonanzen erhöhen und versüssen, sondern noch mehr desswegen, weil sie ein nothwendiger Reiz für die Aufmerksamkeit werden, welche bei einer Folge von reinen Consonanzen ermüden würde. Sie verursachen dem Ohre ein vorübergehendes Leiden, jenes bleibt so lange unzufrieden, ja unruhig, bis es etwas besseres zu hören bekommt; denn keine musikalische Phrase kann sich mit einer Dissonanz schliessen, weil das Ohr am Ende befriedigt seyn muss. Da nun Dissonanzen erlaubt, und sogar im Gegensatze der Consonanzen nothwendig sind, warum sollte

Digitized by Google

haben, d. h. *a*) es muss in ihr das entsprechende Taktmass walten; *b*) es muss ein gehöriges Verhältniss der Längen und Kürzen, nicht minder der schweren und leichten Zeiten in ihr beobachtet seyn, was füglich die Metrik genannt werden kann und wohin auch die Synkopen, Rückungen, Verlängerungspunkte, Bindungsbogen, Pausen und alle ihnen verwandte Hilfsmittel zu rechnen sind. *c*) Die Melodie muss ferner eine kunstgemässe Gliederung im weiteren Sinne haben, nämlich ihre einzelnen Glieder oder Abschnitte von mehreren oder einzelnen Takten müssen unter sich ein schönes Ebenmass haben, so dass die Takte zu Phrasen*), die Phrasen zu Theilen, die Theile zum Gesang-

nicht Geräusch, oder ein scheinbares Geschwätz den abgemessenen Klängen und einer harmonischen Proportion entgegen gestellt werden können? Einige Dissonanzen der neueren Musik, welche bis Anfang dieses Jahrhunderts unbekannt waren, sind so hart, dass sie das Ohr nur eben ausstehen kann, und haben dennoch, als Contrast gebraucht, eine gute Wirkung. Man kann den strengen Gesetzen von der Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen zu gewissenhaft folgen, und dadurch grosse Wirkungen verlieren. Ich bin überzeugt, dass, wenn nur endlich das Ohr schadlos gehalten wird, es wenige Missklänge giebt, die es nicht aushalten könnte. Wenn z. B. die fünf Töne *c. d. e. f. g*, auf einem Clavecin zugleich angeschlagen, und nur *d* und *f* bald aufgehoben werden, die übrigen aber bleiben, so wird das Ohr bei dem ersten Schlage eben nicht sehr leiden. Oder noch mehr, wenn statt der genannten fünf Töne die folgenden, *c. dis e. fis. g.* angeschlagen werden, und nur *dis* und *fis* nicht so lange liegen bleiben als die übrigen, so wird sich alles zum Vergnügen des beleidigten Ohres endigen.“ Dr. Carl Burney, Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien. Hamburg 1772. S. 111—112.

*) „Die musikalische Phrase ist nach Rousseau eine Gesangreihe, welche ununterbrochen einen mehr oder weniger vollendeten Sinn giebt und einen Ruhepunkt in einer mehr oder minder vollkommenen Cadenz findet (*Diction. de Musique par. J. J. Rousseau, art. Phrase*). Schluss einer Phrase nennt man den Ort, wo eine harmonische Cadenz stattfindet. Diese Cadenzen oder Ruhepunkte fallen auf die Tonika, Dominante und Subdominante, und man kann von dem schlechten Ruhetheile eines dieser drei Accorde, oder von einem der Töne ihrer vollkommenen Accorde, um auf dem guten als Cadenz zu ruhen, übergehen zu einem andern Accorde, oder einem andern Tone dieser Ac-

Digitized by Google

stücke, wie in einer wohlgegliederten Rede die Worte zu Perioden, die Perioden zu Sätzen, die Sätze zu Theilen sich in einem edeln Verhältnisse steigern. Und diess ist die Rythmik der Melodie. 3) Die Wahrheit des Ausdruckes gehört in dem Grade zu den Eigenschaften einer guten Melodie, dass ohne sie die letztere gar nicht denkbar ist. Zu dieser Wahrheit gehört aber auch, dass alles Angeführte auf poetischem Wege in der Melodie zur Erscheinung komme. In kurzen Melodieen, die nur aus ein paar Hauptsätzen bestehen, darf die Modulation nur nach der Dominante gehen, und am schwierigsten ist es, bei der Tonika zu bleiben; die neumodische Sucht nach Modulationen in den kürzesten und einfachsten Melodieen ist unkünstlerisch. Die Modulation muss sich überhaupt nach der Länge der Melodie und nach den Wendungen der herrschenden Empfindung richten. Die kleinen Glieder der Takte müssen in grössere gruppirt, aus kleinen Gruppen aber grössere und Hauptgruppen gebildet werden. Bei Wahl der Bewegung kommt gleich die Frage in Betracht, ob sie langsam oder geschwind, ob sanft und fliessend, in getragenen Noten, oder ob sie hüpfend in vielen kurzen Rückungen oder Schritten abzufassen sey. Einige Leidenschaften stossen die Töne kurz heraus, andere ziehen sie sanft, einen aus dem andern gleichsam hervor; manche sprechen in hohen, andere in tiefen Tönen; diese äussern sich in möglichst stufenweise auf einander folgenden Tönen, andere in grösseren Intervallen. Der

---

corde. — Wie in der Sprache sich eine Gedankenreihe durch mehrere kleinere Abschnitte zu einem Perioden, ihrem Bilde, rundet und aufbauet: so spricht sich auch ein musikalischer Gedanke in vielfach modificirten und figurirten, unter einer Harmonie befassten Accorden aus. Diese Accorde nun, wie jene Abschnitte, müssen unter einander zusammenhängen und wechselseitig sich tragen. Solche einzelne Accorde, als Theilganze eines Gedankens, heissen musikalische Phrasen und sind für den Gesang, was die Incise für die Rede.“ Singeschule des Conservatorium der Musik in Paris, 1. Abth. S. 49. (Leipzig bei Breitkopf und Härtel).

Digitized by Google

gerade Takt eignet sich zum pathetischen und ernsten Ausdruck, der ungerade zum leichten, zärtlichen und tändelnden; doch kann er wegen der Ungleichheit seiner Theile auch zu heftigen, gleichsam durch Stösse sich äussernden Affekten benutzt werden. Ueberhaupt eignen sich gleiche Takttheile zu Ernst und Würde, wenigstens mehr als ungleiche, wenn auch die Wirkung wieder sehr von der Harmonie und Instrumentirung abhängt. Unbedingt aber ist ruhiger, als , oder . „Folgender Schritt, sagt Sulzer a. a. O. (nach den Angaben, die ihm ein Meister der Kunst nach seiner Erzählung mitgetheilt hat), ist lebhaft; aber noch weit mehr dieser: ; und wenn drei oder gar vier kurze Töne zwischen längeren stehen, so hat der Schritt grossen Nachdruck zur Fröhlichkeit, wie diese: , oder . Ein oder zwei kurze und leichte Töne vor einem langen und durch den Accent nachdrücklichen, als: , oder drücken etwas wildes und ungestümes aus; sehr schwerfällig aber ist diese Eintheilung: . Wenn wesentlich kurze Töne sehr lang gemacht werden, wie hier so giebt dieses dem Gang etwas widerspenstiges und anfahrendes.“

4) Jedes einzelne Glied, ja jeder einzelne Ton der Melodie muss dem Ohre leicht zu erfassen und durch nichts verdunkelt oder in den Hintergrund gedrängt seyn. 5) Die Melodie für den Gesang der menschlichen Stimme muss überdiess nicht nur mit genauer Kenntniss der Technik dieses bezaubernden Instrumentes geschrieben seyn, damit ihm Gelegenheit gegeben werde zur Ausströmung all seiner rührenden Tonfülle, all seiner Macht über die Seelen, all seiner Kraft und all seines Adels im Vortrag der verschiedenen Gesangweisen; sondern es müssen darin auch alle Eigenthümlichkeiten und Schönheiten des hohen, dem Gesange des Menschen dienenden Vernunft-

Digitized by Google

Elementes der Sprache berücksichtiget und wiedergegeben werden. — In Betreff der technischen Behandlung der Melodie müssen die grösseren Intervalle und die Chromatik mit Vorsicht gebraucht, die Dissonanzen mit grosser Auswahl angewandt werden, weil die weiten Sprünge sehr schwer, manche Intervalle und chromatische Töne und Dissonanzen aber gar nicht zu treffen sind*).

---

*) „Die übermässige Terz, die verminderte und übermässige Sexte nebst der verminderten Oktave liegen ausser dem Bereiche der Singekunst.“ Friedrich Wilhelm Marpurg. S. Mannstein, die gesammte Praktik der klassischen Gesangkunst, S. 12 — 13.

„Zu allen Eigenschaften der Melodie muss auch dieses hinzukommen, dass sie singbar oder spielbar und, nach Beschaffenheit ihrer Art, leicht in's Gehör fallend sey: wo diese Eigenschaft fehlet, da werden die andern verdunkelt. Dazu wird erfordert, dass der Tonsetzer selbst ein Sänger sey, oder dass er es gewesen sey, und dass er einige Uebung in den meisten Instrumenten habe, um zu wissen, was in jeder Stimme leicht oder schwer sey. Denn ausserdem, dass gewisse Sachen an sich, des starken Dissonirens halber, jeder Stimme und jedem Instrument schwer sind, werden es andere, weil der Tonsetzer die Natur des Instrumentes, wofür sie gesetzt sind, oder die Art, wie man darauf spielt, nicht gekannt oder überlegt hat.“ Sulzer.

„Je grösser die Intervalle, desto unbequemer sind sie für den Sänger, und je häufiger sie in einem Gesangstücke vorkommen, desto unsingbarer ist es.“ Albrechtsberger.

„Ein Componist, welcher glücklich für den Gesang schreiben will, muss eigentlich sehr viel vom Gesange verstehen und einen eben so gebildeten Geschmack haben wie ein Sänger, wenn er auch nicht dessen geistige und körperliche Mittel zur Ausführung braucht, welche beinahe für ein Wunder anzusehen sind.“ (Joach. Quantz.) Ein guter Gesang-Compositeur soll also das seyn, was man in Italien einen „*Professore di canto*“ nennt, von dem man aber desshalb keinesweges die staunenswerthen körperlichen und geistigen Mittel der Ausführung zu fordern hat, die man ehedem von einem „*Cantante*“ forderte. Man stellte sogar diese beiden einander entgegen, indem man von einem solchen „Professor“ sagte: „*E un professore di musica, ma non cantante.*“

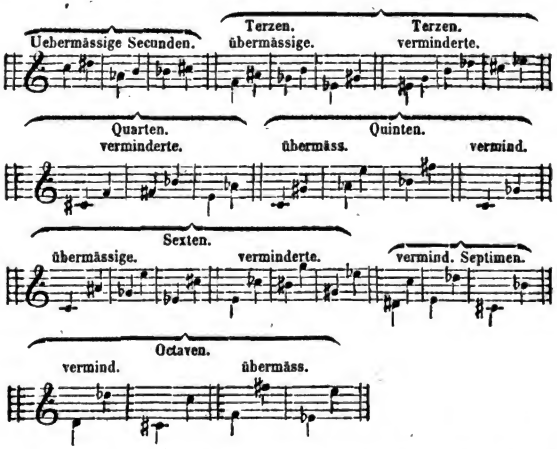
Am Schlusse dieser Anmerkung können wir das Bekenntni s nicht unterdrücken, dass uns nicht nur die von Marpurg bezeichneten, sondern überhaupt die meisten übermässigen und verminderten Intervalle

Digitized by Google

Aus dieser kurzen Betrachtung über die Melodie ersieht man, dass auch zur Hervorbringung der einfachsten im neueren

---

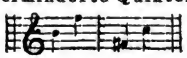
gänzlich unsingbar scheinen. Wer vermöchte z. B. folgende nur zu treffen, geschweige zu singen?



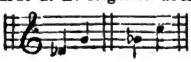
Hingegen sind manche übermässigen Quarten und manche verminderten Quinten treffbar, z. B.

Uebermässige Quarten:

Verminderte Quinten:



Untreffbar aber würde z. B. folgende übermässige Qarte seyn:



Wenn grosse Tonsetzer dergleichen Intervalle sich erlauben, wie

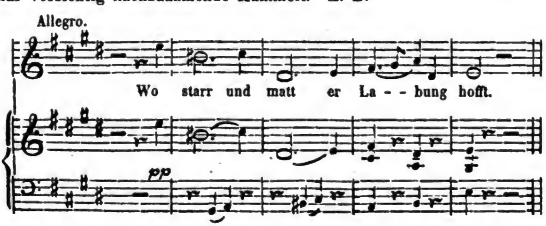
Digitized by Google

Sinne unendlich mehr gehört, als die bisher besprochenen Epochen gewährten und gewähren konnten; dass aber, bevor die Melodie in Composition und Ausübung zum Kunstwerke erblühen konnte, die Musik selbst schon eine in sich abgeschlossene und vollendete Kunst seyn musste, was sie vor dem Ende des 16. und Anfange des 17. Jahrhundertes nicht war. Ein epochenweiser Ueberblick des Bildungsganges derselben bis zu dem Momente, wo aus der Knospe der Musik ihre schönste Blüthe, der vollkommene Gesang, hervorbrechen konnte, giebt folgendes Resultat.

Das 13. Jahrhundert erbt von dem vorhergehenden die Notenschrift, den Contrapunkt oder Discantus und die Mensur, welche, obwohl keine wesentliche Umwandlung, doch Vervollkommnung erleiden. In Frankreich bildet sich eine eigene Art Discantus (*Déchant*), *Fauxbourdons* genannt, ein dreistimmiger Gesang, welcher aus einer Reihe Terz-Sexten-Accorde über dem „Tenor" oder *Cantus firmus* als der Unterlage bestand. Nur am Schlusse trat durch Gegenbewegung der äusseren Stimmen, während bis dahin nur gerade Bewegung aller Stimmen stattgefunden hatte, die Oberstimme statt in eine Sexte in die Oktave, z. B.

Da man nicht annehmen kann, dass das menschliche Ohr

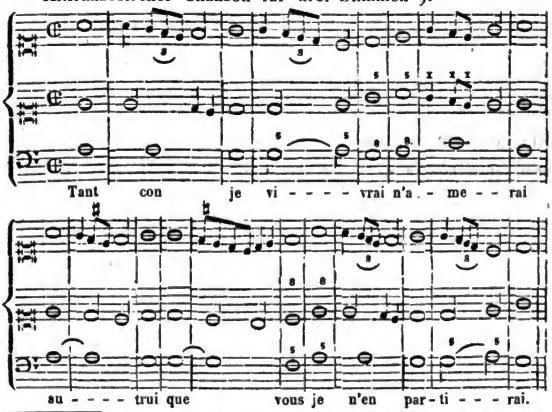
einmal Haydn in den Jahreszeiten, so ist das weiter nichts als eine nur vorsichtig nachzuahmende Kühnheit. Z. B.



Digitized by Google

zu jener Zeit keinen Sinn für Wohllaut bei einem Gesange bewährt habe, welcher an sich schon wohllautend ist, so muss man wohl glauben, dass das *g* im letzten $\frac{3}{5}$ Accorde bei der Ausführung erhöhet worden sey, wie denn die Chromatik wohl immer, mehr oder weniger, Anwendung gefunden haben mag. Diese Fauxbourdons sind wahrscheinlich das angenehmste und wohlklingendste, was die Musik bis dahin hervorgebracht hatte, haben sich sogar bis heute noch in der päbstlichen Kapelle erhalten und sind dorthin von den Sängern der Päbste von Avignon verpflanzt worden. Sicher sind die Chansons des 13. Jahrhunderts, wovon wir sogleich ein Beispiel mittheilen werden, an Wohlklang weit hinter ihnen zurückgeblieben.

Altfranzösischer Chanson für drei Stimmen*).



*) Dieser Gesang ist um das Jahr 1280 von Adam de la Hale componirt, zuerst entziffert und mitgetheilt von *Fétis* in der *Revue musicale*, daraus abgedruckt vom Hofrath Kiesewetter in seiner Gesch. d. abendl. europ. Musik, Beilagen Nr. 1. Die darin vorkommenden Quinten, Unisone und Oktaven sind mit Zahlen angegeben, das ♯ und ♮ nicht vor, sondern über die Noten gesetzt, um das Original ursprünglich und rein mitzutheilen.

Digitized by Google

Wichtige Fortschritte in der Harmonie waren dem 14. Jahrhunderte vorbehalten, denn in dieser Epoche stellten die zwei gelehrten Musiker, Marchettus von Padua und Joannes de Muris zuerst den wichtigen Lehrsatz auf, dass zwei vollkommene Consonanzen nicht in gerader Bewegung auf einander folgen sollen, wodurch also Unison, Quinten und Oktaven — welche in dem vorigen Beispiele häufig sind — als Missklänge verwiesen wurden. Auch das Princip der Auflösung der Dissonanzen in die nächste Consonanz wird von diesen hochverdienten Meistern gelehrt; dagegen ist ihnen das Gesetz über die Vorbereitung der Dissonanz noch nicht bekannt, demungeachtet aber sind sie sich über das Wesen derselben klar, obwohl nur im Durchgange sie kennend und lehrend. Zweistimmige, aus den Tractaten dieser Männer abgeleitete Harmonieen, welche Forkel (und nach ihm Kiesewetter) mittheilt, sind auch für unser gebildetes Ohr noch wohlklingend, ein von dem Fürstabt Gerbert mitgetheilter*) dreistimmiger, bei Kiesewetter**) entzifferter französischer Chanson schon bedeutsam; aber immer noch ist von einer eigentlichen poetischen Erfindung an Melodie kein Zeugniss abgelegt. In dieser Zeit fördern besonders die Niederländer das grosse Werk, und man behauptet mit Recht, dass die contrapunktische Composition im engeren Sinne erst mit dem Niederländer Dufay, aus dem Hennegau zu Chymay gebürtig, im Jahre 1380 beginne, obgleich auch noch eine Vor-Dufay'sche Epoche der Niederländer angenommen wird***). In den Compositionen dieser Epoche, welche

*) *De cantu et musica sacra*, 2. Th. Tab. XIX.

**) Geschichte der europäisch abendländischen Musik, Notenbeilage Nr. III. Im Text einiges S. 41. darüber.

***) „Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst." Amsterdam, 1828. Gesch. d. europäisch. abendl. Musik, v. Kiesewetter, (wie auch das vorige) S. 42—49. Notentafeln Nr. *a. b. c.* (von Dufay), Nr. 6. *a. b.* (von Eloy), Nr. 7. (von Faugues).

Digitized by Google

von dem Auftreten Dufay's (1380) bis zum Jahre 1450 reicht, fängt der Gesang an, Farbe, Charakter und Leben zu bekommen; doch überwiegt nicht nur das harmonische Element das melodische, sondern droht recht eigentlich dasselbe in den Hintergrund zu drängen, weil die Tonsetzer mit einer Art von Fanatismus nach dem neuentdeckten Lande der contrapunktischen Künste wandern, alle Musik einzig in dem mehrstimmigen Gesange suchend. So gefahrdrohend diess Streben aber auch dem Solo-Gesange ohne das Walten freundlicher Sterne hätte werden müssen, so lehrt doch auch hier ein tieferer Blick in die Geschichte, dass alles durchgemacht und abgeschlossen seyn musste, ehe das Genie der Sänger und Tonsetzer sich mit Erfolg auf die höchste Ausbildung der Kunst im Solo-Gesang werfen konnte.

Die Niederländer bleiben auch in den beiden nachfolgenden Epochen, welche man nach den Namen ihrer grössten Componisten die Epoche Ockenheim (1450—1480) und die Epoche Josquin (1480—1520) genannt hat, Repräsentanten und Hauptförderer der Kunst und wenden auch in diesem langen Zeitraume auf Ausbildung des mehrstimmigen Satzes ihre ganze Kraft. In den Werken Ockenheim's, seines Schülers Josquin, ihrer Zeitgenossen, Zöglinge und Nachfolger ist die Handhabung der contrapunktischen Kunst eine gewandtere, die Erfindung reicher, die ganze Arbeit und Ausführung eine bewusstere, sinnigere, es liegt mehr ein durchdachter Plan zu Grunde, während die früheren Tonschöpfungen mehr „unvorherberechnetes Ergebniss der contrapunktischen Operation" waren. Sie unterscheiden sich ferner durch viele damals neu erfundene Künste eines obligaten Contrapunktes, mit Augmentationen, Diminutionen, Umkehrungen, Nachahmungen, Canons und Fugen der mannichfaltigsten Art*)," welche leider schon damals in Künstelcien, ja sogar in ärger-

*) Forkel, 2. Th. S. 538. — Kiesewetter, S. 51 — 52.

Digitized by Google

liche, unkirchliche Spielereien ausarteten. — In der Josquinschen Epoche regt sich nun auch bei den Deutschen und Italienern der Geist des Wetteifers, und obwohl die letzteren sich bis hieher mit der Musik begnügt hatten, welche ihnen die Transalpiner gebracht, so waren sie doch durch die ihnen innenwohnende musikalische Natur in dem Masse zu Schöpfern der heutigen Musik berufen, dass ihnen, sobald sie auf dem Kampfplatz erscheinen, Niemand die Palme streitig machen kann. Zwar sind ihre Leistungen in der Josquin'schen Epoche als Erstlinge der erwachenden Kraft im Vergleiche mit den Arbeiten der Niederländer noch schwach, vielleicht sogar unbedeutend; aber bald schwingen sie sich zu einer Höhe empor, mit welcher sich nichts vorhandenes mehr vergleichen lässt. Indessen wird Italiens Stern von Belgiens strahlender Sonne nicht nur in der gegenwärtigen Epoche noch verdunkelt, sondern die Namen Mouton und Hadrian Willaert lassen noch bis zum Auftreten des Löwen des Jahrhunderts [1560] jeden andern Ruhm neben sich erbleichen*). Giovanni Pierluigi da Palestrina war der Mann, welcher dem National-Genie seines Volkes die Anerkennung der Welt verschaffen sollte; aber so gross er und seine Mitstrebenden,

*) Ueber-Hadrian Willaert siehe: C. v. Winterfeld, Johannes Gabrieli und sein Zeitalter. Berlin, 1823. S. 19—32. Es glaube übrigens Niemand, dass Willaert, oder gar sein Meister Josquin, so gross sie auch als Contrapunktisten waren, in der Melodie irgend etwas für unsere Zeit geniessbares oder gar angenehmes geschaffen haben. Ausser dass wir auf die Josquin'schen Beispiele bei Forkel (2. B.) verweisen, führen wir noch eine Stelle des Arteaga an, aus welcher der Leser sich einen Begriff von jenen Compositionen ableiten kann, da wir nach dem Plane unsers Werkes keine Exempel des vielstimmigen Gesanges geben können, die ja übrigens in zahllosen Werken zu finden sind. Arteaga sagt (Gesch. d. ital. Oper, 1. Th. S. 242.): „Wer die Noten des Willaert und Josquinus zu den süssen Seufzern des Petrarch sieht, glaubt den Satyr zu sehen, welcher im Amynt des Tasso mit haarichten Händen die entblössten Schönheiten der Sylvia betasten wollte."

Digitized by Google

Zeitgenossen und Nachfolger, auch waren, so rein und voll ihre Harmonieen, kunstreich ihr Styl, so ausdrucksvoll und lieblich ihre Motive auch heute noch dem gebildeten Ohre erscheinen — das Geheimniss der freien Melodie im Gesange, der die Harmonie nur als Unterlage und Folie dienet, blieb ihnen noch verschlossen*). Immer war die Zeit noch nicht gekommen, wo die Musiker einsahen, dass der Ausdruck der Kunst zwar auf den Accorden und den Gesetzen der Harmonie wie ein Bauwerk auf seinem Grunde ruhe, aber nichts desto weniger hauptsächlich in der Melodie besteht, wie der Grund ebenfalls nicht das Kunstwerk in der Architektur, obwohl seine unentbehrliche Unterlage bildet. Die Melodie ist es in der That ganz allein, welche in der Musik jene zauberische Wirkung auf unser Herz äussert, die keine andere Kunst zu erschwingen vermag, und so lange daher die Melodie im Gesange noch nicht geschaffen war, muss die Musik trotz der grossen Schöpfungen eines Palestrina und anderer Meister immer noch als eine werdende, entstehende Kunst bezeichnet werden. Die Melodie, sagt ein geistvoller Schriftsteller**), ist es ganz allein, welche die Musik zu einer Nachahmerin der Natur macht, indem sie durch die mannichfaltige Folge der Töne die verschiedenen Accente der Leidenschaften ausdrückt. Sie ist es, die uns durch geschwinde, langsame oder gehörig aufgehaltene Bewegungen Thränen entlockt, wenn wir bekümmert sind, den Umlauf des Blutes beschleunigt, wenn wir uns freuen, uns den Muth benimmt, wenn wir niedergeschlagen

---

*) Ueber Palestrina und sein Zeitalter siehe: „Ueber Reinheit der Tonkunst.“ (*Thibaut.*) Heidelberg 1825. Zweite Auflage 1826. — C. Chr. F. Krause, Darstellungen aus der Geschichte der Musik. Göttingen 1827. — v. Winterfeld, Giovanni Pierluigi da Palestrina. Breslau 1832. — Kiesewetter, Gesch. d. europ. abendl. Musik, S. 63—72. — Leben und Werke Palestrina's hat der Abt Baini, päbstlicher Kapellmeister, in Rom 1828 herausgegeben.

**) Arteaga, Geschichte der ital. Oper, 2. Th. S. 4 — 5.

Digitized by Google

sind, und Hoffnung, Furcht, Muth und Traurigkeit in uns erregt. Sie ist es, die die Eindrücke physischer Gegenstände in uns erneuert und das Murmeln eines Baches, der langsam durch das Gras läuft, das Geräusch eines von Bergen herabstürzenden Stromes, das Schrecken eines Ungewitters, das wollüstige Säuseln eines erfrischenden Lüftchens, das Heulen der Furien, das Lächeln der Grazien, die Majestät und Stille der Nacht, oder den heiteren Anblick eines von der Sonne erleuchteten Mittags zu malen weiss. Sie ist der einzige Theil der Musik, welcher im Herzen des Menschen moralische, die eingeschränkte Sphäre der Sinne weit übersteigende Wirkungen hervorbringt und den Tönen alle jene beherrschende Kraft giebt, die man in den Werken grosser Meister so sehr bewundert. Diese Kraft hat sie bloss durch die musikalischen Inflexionen, welche die wahren Zeichen unserer Empfindungen und Ideen sind. Sie erinnert uns durch ihre Vorstellungen an Gegenstände, und wir fühlen auf diese Weise die nehmlichen Bewegungen in uns entstehen, welche die Gegenstände selbst in uns erregt haben würden. Sie ist es endlich, welche die ganze Welt der Herrschaft des Gehöres unterwirft, auf eben die Art, wie die Malerei und Poesie sie sich unterwerfen, jene nämlich dem Urtheil der Augen, und diese der Imagination. — So weit Arteaga.

Der harmonisch-contrapunktische Gesang war aber nicht nur in der Kirchen- sondern auch in der Madrigal-Musik, und zwar am meisten, ausgeartet. Aus der Kirche sollte er desshalb auch verbannt werden, und nur durch Fürbitten und Muster-Arbeiten Palestrina's wurde der Blitz des Bannstrahles von dem Haupte der Kunst gelenkt.

Die poetische Melodie des Gesanges konnte aber nicht eher erblühen, als bis der grosse Gedanke des Solo-Gesanges in das Kunstleben trat und sich mit siegreicher Kraft, obwohl mühevoll und erst beim Ausgange des 17. Jahrhunderts, zum

Digitized by Google

Kunstwerke herausbildete. Und doch müssen wir sehen, dass schon nach der Mitte des 18. Jahrhunderts, also etwas über ein halbes Jahrhundert nach Vollendung dieses gigantischen Baues, nicht nur die Einsichtslosen, Albernen und Neidischen, sondern sogar die Vorfechter der Kunst und Literatur, ein Metastasio, Beccaria, Martini, Conti, Arteaga, Arnauld u. A., das vollbrachte Wunder abscheulich verklatschen und theils die ihnen gänzlich unbekannte Musik der Griechen mit unverschämter Stirn und marktschreierischer Prahlerei als Muster ihm entgegenhalten, oder die Werke der italienischen Tondichter aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts durch die Anfänge der melodiösen Solo-Composition zu verdrängen suchen*). Um dem kindischen Ei-

*) S. d. Werk: Ueber den Ritter Gluck und seine Werke. Briefe von ihm und andern berühmten Männern seiner Zeit u. s. w. Aus dem Französischen v. J. G. Siegmeyer. Berlin, 1823. S. 36—51. Die Anmerkung, welche der Uebersetzer S. 48—49 macht, verdient hier mitgetheilt zu werden. Sie lautet: „Es scheint zu damaliger Zeit in Italien und Frankreich derselbe, eine Nation verächtlich machende Zug: die einheimische Kunst gegen die fremde herabzuwürdigen, an der Tagesordnung gewesen zu seyn, wie jetzt in Deutschland. Der Pater Martini und andere sprechen immer von der höchsten Vollkommenheit der griechischen Musik und sind so unvorsichtig, sich der Frage auszusetzen: wie sie es durch jene Werke selbst beweisen wollen? Mit dem Verlaufe der Zeit ändert sich sowohl die Bildung als auch der Geschmack der Völker. Und ist das, was wir wissen, wie die griechische Musik geklungen hat, wohl mehr als ein Gesagtes und eine Ausklauberei der Behauptungen alter Schriftsteller, welche die erwähnte Musik nicht verstanden, vielleicht gar nicht einmal gehört und gesehen haben? Ich meines Theiles glaube überzeugt zu seyn, dass sich der grösste Theil der Zuhörer einer griechischen Musik, wenn man sie jetzt geben könnte, des Gähnens nicht würde enthalten können, weil dieselbe schon wegen der Beschränktheit der damals vorhandenen Instrumente das nicht gewesen seyn kann, was die besste in unsern Tagen ist; und die hohe Stufe, worauf die Literatur und die andern Künste Griechenlands standen, noch keinen Beweis von der Vortrefflichkeit ihrer Musik abgiebt."

Einen noch besseren Beitrag zur Würdigung von gefühllosen Pedanten und windigen Tagesschwätzern giebt Forkel in der Vorrede

Digitized by Google

gensinne dieser Weltverbesserer Autorität zu verschaffen, müssen dann Carissimi und Lulli die Männer sein, mit welchen man die ihnen fatalen Piccini und Jomelli zum Tempel hinausjagen soll. Wir sind so glücklich gewesen, nach jahrelangem Suchen das Manuscript einer Arie des Carissimi, des angebeteten, vergötterten Carissimi zu finden, welche wir nebst andern

---

zu Arteaga's mehrmals genanntem Werke, indem er über den sonst so würdigen Verfasser in folgende Worte ausbricht: „Eine Hauptschwachheit des Verfassers ist seine ausserordentliche Anhänglichkeit an die alte Musik. Er gesteht an mancher Stelle, dass wir von dieser alten Musik nichts wissen, dennoch glaubt er steif und fest, sie sey vortrefflich gewesen, und es würde sehr vortheilhaft für unsre Vergnügungen seyn, wenn wir sie aus ihrem Grabe wieder erwecken könnten. Er kennt die Natur so vieler Dinge richtig, und begreift vollkommen, dass ihre Veränderungen nicht vom Eigensinn der Menschen abhängen, sondern eine nothwendige Folge ihrer allmähligen Entwickelung sind; dennoch glaubt er, unser System der Harmonie sey bloss dem Eigensinn der Menschen zuzuschreiben, und keinesweges eine Folge der regelmässigen und nothwendigen Fortschritte des menschlichen Geistes in der Kunst der Töne. Er giebt zu, dass sich unsere Cultur sehr von derjenigen entfernt habe, welcher die alte eintönige Musik angemessen war; dennoch scheint er überzeugt zu seyn, dass sie wieder hergestellt werden und auch unter uns ihre alten, so oft gerühmten Wunder verrichten könne. Er weiss und erklärt es uns vortrefflich, dass diese Musik eine Kunst der Einbildungskraft ist, deren Wahrheiten von den Wahrheiten des Verstandes gar sehr verschieden sind, und doch Wahrheiten bleiben; dennoch verlangt er, dass sie nicht auf seine Einbildungskraft, sondern auf seinen Verstand wirken soll. Kurz, er fordert eben so, wie schon so viele Gelehrte vor ihm gethan haben, die keine Sonate von einer Sinfonie unterscheiden konnten, und doch von ihrem feinen Gehör sprachen, Mannichfaltigkeit und Reichthum von unserer Kunst, und wünscht sie doch zu ihrer alten Armseligkeit, zur alten Psalmodie zurückführen zu können, wünscht doch die Schönheit der Melodie in unsern Opernarien (Arteaga schrieb die 2te Aufl. 1785, Forkel die Uebersetzung 1788), nebst der reichen harmonischen Instrumentalbegleitung derselben in eine blosse musikalische Declamation, in ein trocknes Recitativ zu verwandeln, oder gar in den erbaulichen Ton zu stimmen, in welchem unsere Collecten vor dem Altare abgesungen werden. Möchten doch die Herren nur einmal eine solche Oper hören; wie bald sollte der Nebel vor ihren Augen verschwinden."

Digitized by Google

Sachen seiner Zeitgenossen und Nachfolger zur Beurtheilung des Ganges der Bildungsgeschichte der Kunst an seinem Orte mittheilen werden. — Wenn wir nun sagten, dass selbst in Palestrina's Epoche, welche wir bis zum Jahre 1600 rechnen (er starb den 2. Februar 1594), noch keine wahre Melodie, der einzige Gegenstand des Solo-Gesanges, zu finden sey, so soll damit nicht behauptet werden, dass in Palestrina's und manchen gleichzeitigen Werken nicht auch melodische Gedanken vorkämen; aber Melodieen in dem oben ausgeführten Sinne können sie unmöglich genannt werden, weil sie in der That nur contrapunktische Motive sind, welche den Gesetzen der Stimm-Umkehrung, oder auch nur denen der Accordenfolge durch ein glückliches Zusammenfallen mit der Phantasie des Tonsetzers ihr Daseyn verdanken. — Es scheint, als sey das grossartige Walten Palestrina's und seiner Mitstrebenden nöthig gewesen, um nach tausendjährigen Wehen die Stunde der Geburt des neuen Heilandes, den frischen Morgen des melodischen Gesanges und mit ihm einer freien melodischen Musik nach langer schwüler Nacht des Contrapunktes über die sehnende Welt heraufzuführen; denn mit dem Ende des 16. Jahrhunderts endet auch die Sclaverei der musikalischen Kunst, in welcher sie von der Wissenschaft gehalten worden war, der Genius bricht seine Ketten und verlässt die dumpfe Kerkergruft, der jauchzenden Menschheit sein holdes rosiges Antlitz zeigend.

Digitized by Google

Drittes Kapitel.

Dritte Periode des Gesanges, von Palestrina bis zu Gluck.

(1600 — 1780.)

Durch den vielstimmig-contrapunktischen Gesang war die Harmonie sich gewissermassen selbst genug geworden, er war eine Kunst an und für sich, abgesehen von Erregung der Leidenschaften und kunstgemässer Behandlung der Sprache. Den Contrapunktisten war nach und nach der Text der Gesänge zur völligen Nebensache geworden, so dass es ihnen gleichgiltig war, was sie in Musik setzten, Prosa oder Verse, gute oder schlechte Sprache; ja die bornirtesten contrapunktischen Klopffechtersprachen allem Geschmacke öffentlich Hohn, und es ist für den Zeitgeist von damals bezeichnend, dass einige von ihnen das erste Kapitel des Evangelisten Matthäi, den Stammbaum Christi, für mehrere Stimmen componirten. Der Text war in Italien ein Muster von Schwulst und Geschmacklosigkeit, in Deutschland meist geradezu abscheulich, in Frankreich hohl und ledern. Die nächste Folge der nicht sinngemässen Compositionsweise war, dass die Sänger die Worte beim Aussprechen dergestalt verstümmelten, dass Seiten der Zuhörer von Verstehen gar nicht mehr die Rede war, geschweige von schöner Declamation Seiten der Sänger; ja, diese drückten nicht einmal die vorgeschriebene Länge und Kürze der Sylben mehr aus, so dass, weil dazumal die Instrumental-Begleitung noch ganz unbedeutend war, die ganze Musik eigentlich bereits in Auflösung und ekelhafter Verwesung sich wälzte, insbesondere da endlich auch der Gebrauch der Consonanzen und Dissonanzen nebst der Modulation allen tieferen Sinn verloren und sich in rohe Schulfuchserei verwandelt hatte. So

Digitized by Google

waren Poesie und Gesang einander werth, dass ein Geschichtschreiber sagt, die Musik sey durch den gothischen Contrapunkt dermassen verschnörkelt gewesen, dass sie den Anagrammen, Logogryphen, Acrostichen, Paranomasieen, Wortspielen und anderen Spielwerken ähnlich gewesen sey, die bei den Dichtern des 17. Jahrhunderts im Schwunge waren; ja, sie sey ungefähr so gewesen, als wenn man eine oder mehrere Stimmen entweder von einer rings um die Waffen oder Wappen einer gewissen Person angebrachten musikalischen Composition, oder nach den Fingern, oder vor dem Spiegel absingen lassen, oder, wenn man die Noten schweigen und die Pausen singen lassen wollte, oder bisweilen ohne Linien blos nach den Worten sänge, so dass der Werth der Noten entweder mit einigen willkührlich erfundenen, oder von den symbolischen Figuren der Egypter genommenen sonderbaren Zeichen angedeutet würde — so sey ungefähr die ganze Musik beim Ausgange des 16. und Anfange des 17. Jahrhundertes gewesen. Muss man nun auch die Arbeiten eines Palestrina, Johannes Gabrieli und der grössten Tonsetzer von dieser Schilderung ausschliessen, so muss doch Jedermann zugeben, dass die Musik, nachdem sie als Wissenschaft ihren Kreislauf abgeschlossen hatte, entweder die Bahn der Melodie betreten, oder sich bloss auf die Kirche beschränken, oder in pedantische Spielerei und geistlosen Schwulst aufgehen musste. Wie aber die aus seinem Entwickelungsgange herausgeflossenen Bedürfnisse des Lebens stets Befriedigung finden und finden müssen, so auch diessmal. Als die Gefahr der Kunst am höchsten war, hatte sie in ihrem Schoosse neben dem Uebel auch schon das Heil erzeugt, die Fähigkeit der melodischen Composition. War seither die Kirche einzig und allein der schützende Port gewesen, worin das Schiff der Kunst vor den Stürmen und Wettern des Lebens gesichert und geborgen vor Anker gelegen; hatte seither weder Staat, noch Haus, weder Fürsten noch Städte mit

Digitized by Google

Ernst und Aufwand die Musik geschützt und gepflegt, so sollte diess nun plötzlich anders werden, indem sich ihr wie durch ein Wunder die damals noch ganz ungebildete Schaubühne erschloss. Diess musste für die Musik vom entscheidendsten Einfluss seyn. In der Kirche, die Menge der Gemeinde vertretend, genügte der vielstimmige Gesang; die Messen, Psalmen und Hymnen trugen keine Bedingung des Solo-Gesanges in sich, ja sie wirkten im vielstimmigen Chore so gewaltig, dass das, mit den Wirkungen der freien schönen Melodie unbekannte Gemüth, zu religiöser Andacht kräftig aufgeregt, kein Bedürfniss nach dem Solo-Gesange fühlte und vielleicht nie gefühlt hätte. Die religiösen Gefühle fanden in der harmonischen und contrapunktischen Kunst eines Palestrina und Gabrieli ihre Befriedigung, wie Pabst und Cardinäle selbst erklärt hatten, nachdem sie die Musik aus Zorn über contrapunktischen Unfug auch aus der Kirche hatten verbannen wollen; aber für die weltliche Musik reichte, wie gesagt, der harmonische Gesang nicht aus und war daher in der Madrigal-Musik am meisten in Schwulst und Spielerei übergegangen. Sollte nun die Musik die Phase der Melodie antreten, so musste die Idee der Monodie, des Gesanges einer Stimme, erwacht seyn und einen ganz eigenthümlichen, grossartigen Wirkungskreis erhalten. Beides geschah auf einmal und auf eine in der Geschichte nicht oft vorkommende Weise: ein italienischer Edelmann fasste den glücklichen Gedanken, die Musik dramatisch zu benutzen, wozu Monodie unentbehrlich war, und eine Anzahl guter Köpfe vereinigte sich gleichzeitig zur Ausbildung des Solo-Gesanges. Emilio del Cavaliero hatte nämlich i. J. 1590 zwei Schäferspiele mit zweifelhaftem Talente und ungünstigem Erfolge in Musik gesetzt, welche jedoch als ein noch nie Dagewesenes grosses Aufsehen erregten. Da Emilio von der Idee ausgegangen war, die altgriechische Musik wiederzubeleben, welche immer noch alle Köpfe wirbelig machte, und

Digitized by Google

die Meinung herrschend war, dass die griechischen Dramen von Anfang bis Ende gesungen worden seyen, so können diese beiden Stücke (*il Satiro* und *la disperazione di Sileno*) als die ersten Versuche im Recitativ angesehen werden, ob sie gleich nichts als abermals ein Haufen contrapunktischer Kunststücke waren. Ueber die neuerwachte Idee waltete aber ein glückliches Gestirn, welches sie nicht wieder verschwinden liess, sondern die in ihr schlummernden Keime der Schönheit und Grösse hegte und bildete. Im Hause des grossmüthigen Giovanni Bardi, Grafen von Vernio, und, nachdem dieser in päbstliche Dienste getreten war, im Hause des gelehrten Edelmannes Giacomo Corsi in Florenz ging nämlich um dieselbe Zeit eine Anzahl geistvoller Männer aus und ein, deren Unterhaltungen sich meist um Musik, ihre Verbesserung und Weiterbeförderung dreheten, und deren Namen die Geschichte als Namen von ächten Kunstfreunden zum Theil aufbewahrt hat: Girolamo Mei, Giulio Caccini, Giacomo Peri und Vincenzo Galilei, der Vater jenes Astronomen und Mathematikers, der heute noch der Columbus des Himmels genannt werden darf. Diese Männer glaubten, dass zu gründlicher Heilung der ausgearteten Kunst die Menge der Stimmen ganz abgeschafft, der einstimmige Gesang gebildet, die Modulation vereinfacht, und das Wechselverhältniss, welches Natur zwischen Sprache und Gesang gelegt hat, in seinem ganzen Umfange mit höchster Sorgfalt studirt und bei den Compositionen berücksichtiget werden müsse.

Der muthige Galilei trat mit seinem Dialog über die alte und neue Musik zuerst in die Schranken, und der edle Graf von Vernio lieh dem Büchlein seinen erlauchten Namen, um den ersten Anlauf der erbos'ten Schulpedanten von dem armen Gelehrten abzulenken. Die würdige Brüderschaft säumte auch nicht, alle Künste loszulassen, welche die in ihrem Besitze angefochtene Macht immer angewendet hat, und der grosse Zarlino,

Digitized by Google

der erste musikalische Schriftsteller des Jahrhunderts, stand an der Spitze der ehrenwerthen Genossenschaft, welche sogar das Stehlen nicht verschmähete, als ihr Witz zu Ende war*). Glücklicher Weise entging das Manuscript des Galilei, welches bereits unter der Presse war, ihren Fingern, und ihr Treiben ist daher nur noch schimpflich, nicht beklagenswerth für die Geschichte. — Um aber das grosse Beginnen jener gelehrten Privatacademie auch praktisch zu vertreten, componirte Galilei in seinem Sinne zuerst Sachen aus Dante, und später Klagelieder des Jeremias, welche er selbst sang, mit der Laute begleitete und die immer mehr und mehr die Bewunderung der Wohlwollenden erhielten. Auf die damals allgemein verbreitete vielstimmige Madrigal-Musik mussten nothwendig auch Strahlen des neuen Lichtes fallen, die ihren geschmacklosen Wust erkennen liessen und Luca Marenzio ermuthigten, im Verein mit anderen denkenden Künstlern denselben in eine leicht einhergehende, wohlklingende Singweise zu verwandeln**). Der Erfolg feuerte schnell zu grösserem an, und nachdem in Rom und Florenz bereits in den 1590er Jahren von Emilio del Cavaliere und Peri noch einige Schäferspiele dramatisch aufgeführt worden waren, folgten bis zum Jahre 1637 eine bedeutende Anzahl dramatischer Compositionen von Peri, Caccini, Monteverde, Giacobbi, Gagliano, Quagliati u. A. auf verschiedenen Bühnen Italiens nach, von denen drei Opern Monteverde's in Absätzen bis zum Jahre 1642 zu Venedig erschienen. In allen diesen Sachen ist trotz der Versicherung mancher Alterthumswüther***) nichts für unsere Ohren geniessbares, das

*) Arteaga, Geschichte der ital. Oper, 1. Th. 5. Kap. S. 239.

**) Arteaga, 1. Th. 5. Kap. S. 240—241. — *Doni, delle melodie*, S. 113; *de praestantia mus. vet.* S. 58. (in den gesammelten Werken T. I. p. 128.) sowie Arteaga, 1. Th. S. 244. geben Abhandlungen über die Madrigale.

***) Z. B. Arteaga, 2. Th. S. 255. — *Doni, della musica scenica, cap.* 9. 2. B. d. gesammelt. Werke erzählt die Begeisterung, welche sie zur Zeit ihres Erscheinens hervorgebracht haben. Ueber das Re-

Digitized by Google

Recitativ, mit einem fortlaufenden Basse, im Takte — wie es noch zu Lulli's Zeiten war —, steif, ausdruckslos, ganz unsingbar; die dazwischen vorkommenden Chöre weder von Erfindung, noch guter Arbeit, langweilig, ohne allen Schwung. Von melodischer Anmuth ist noch nirgends eine Spur. Auch die hochberühmten *nuove musiche* des Caccini, Vecchi's und Viadana's Monodieen (Solo-Gesänge), die ebenfalls zu den berühmtesten jener Zeit gehören, haben keinen anderen Charakter, als den der Uranfänge des Solo-Gesanges, dessen Begleitung durch Instrumente in den Opern jedoch schon eingeführt war. So bestand das Orchester bei Aufführung des Oratoriums *L'anima e corpo* von Emilio i. J. 1600 aus einer *Lyra doppia* (vielleicht *viola da gamba*), einem Clavicembalo, einem Chitarrone, zwei Flauti oder *Tibie all' antica*. Monteverde's Orchester war schon an Instrumenten zahlreicher, denn es umfasste 2 Contrabassi da Viola, 10 Viola da brazzo, 1 Arpa doppia, 2 Violini piccoli alla francese, 2 Chitarroni, 2 Organi di Legno, 3 Bassi da Gamba, 4 Tromboni, 1 Regal, 2 Cornetti (Zinken), 1 kleine Flöte der 3. Oktave, 1 Clarino mit 3 Trombe sordine. Ob diess Orchester jedoch die Sänger mehr als im Einklange hier und da unterstützt habe, ist mehr als zweifelhaft.

Die nächte, sich aufdrängende Frage ist die: Zu welcher Zeit ist der erste Versuch in der höchsten Gattung des Gesanges, in der Arie, gemacht worden? Hält man den Begriff wissenschaftlich und streng fest, und nennt Arie nur den Gesang, welcher nach diesen und jenen Gesetzen gebaut und organisirt ist, so kann man mit Arteaga nicht annehmen, dass bereits in den allerersten Opern wirkliche Arien vorgekommen seyen; denn

---

citativ s. Anmerk. 86. von Forkel S. 255 — 256. bei Arteaga und das weiter unten von uns mitzutheilende Recitativ Lulli's. Ueber den ganzen Bildungsgang der heutigen Musik und im besondern des Gesanges s. a. Kiesewetter, S. 72 — 100.

Digitized by Google

ob darin auch erwiesenermassen Solo-Gesang neben den Chören stattfand, so hat derselbe doch jedenfalls (nach den darüber vorhandenen Nachrichten und der Schwäche weit späterer Arbeiten zu schliessen) ausser dem Recitative mehr in einer Art Lied, als in Arien bestanden, wenn wir, wie bereits gesagt, den Begriff der Arie festhalten, wie er sich in der Bildungsgeschichte der Musik festgestellt hat*). Nenne man aber die-

*) Arteaga sagt 2. B. S. 248, dass schon in der Euridice, welche Corsi und Peri, zwei der ersten Urheber des Solo-Gesanges, zur Vermählungsfeier Heinrich IV. und der Maria von Medicis componirten, „vortreffliche Arien" von der Composition des Corsi vorgekommen seyen; und S. 258. 259. will er diess unter anderem durch Anführung zweier Verse aus der Euridice beweisen, wovon er sagt: „Diese Verse machen sowohl in der Musik als in der Poesie eine vollkommene Arie aus. Die Ursachen sind: weil die Synfonie vorhergeht, weil der Bass alle Noten des Sängers begleitet, weil sie noch mit andern Instrumenten begleitet werden, weil ein Ritornell zum zweiten Theil vorhanden ist, weil es offenbar ein Gesang ist, wodurch wir in unsern Tagen die Arien unterscheiden." Der einzige wirkliche Grund hiervon scheint der von einem „zweiten Theil der Arie und seinem Ritornell" zu seyn. Da aber kein Noten-Beispiel gegeben ist, und noch hundert Jahre später der vergötterte Lulli in der Oper nur kurze arióse Sätze kennt (siehe unten das Beispiel), so lassen wir die Entscheidung über Arteaga's Behauptung dahingestellt. Uebrigens schreibt der Ritter Planelli in seinem *Trattato dell' Opera*, S. 14. die Einführung der Arie dem Cigognini in dessen Jason zu. Tiraboschi in seiner *Storia letteraria*, *Tom. VII. p.* 335. und Signorelli in seiner *Storia de' Teatri* folgen ihm in dieser Angabe. Arteaga (1. Th. S. 259) führt noch an, dass in der Flora von Andrea Salvadori, gedruckt im Jahre 1628, Arien vorkämen. Was Prof. Wendt in Ersch und Grubers Encyclopädie, Koch, Sulzer u. A. über die Geschichte des Solo-Gesanges beibringen, ist zu unbedeutend, um hier besonders angeführt zu werden. — Gelegentlich geben wir zur Befriedigung der Wissbegierde der Leser und Freunde des musikalischen Drama hier noch die Notiz, dass die Chöre in den ältesten italienischen Dramen bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts, wo noch von keiner Oper die Rede war, einheimisch gewesen und erst in dieser Zeit aus dem recitirenden Schauspiel verwiesen worden sind. In der vorhin erwähnten Euridice, welche die erste eigentliche *Opera seria* zu nennen seyn dürfte, schliessen alle 5 Akte mit Chören, die also der Oper von jeher angehört haben.

Digitized by Google

sen Gesang Lied, oder Arie, oder ariöse Cantilene, oder wie man sonst will, soviel bleibt immer ausgemacht, dass die ersten Anfänge des melismatischen Gesanges einer Stimme, und des declamatorischen (des Recitativs), dieser zwei herrlichsten Offenbarungen der neueren Musik, aus welchen sich das Duett und das kunstreiche Ensemble der Oper herausbildete, in den Ausgang des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts fällt.

Aber auch hier, wie in allen menschlichen Dingen, bemächtigte sich bald Thorheit und Ungeschmack des Ruders; Decorationen und Costüme wurden bald die Hauptsache, Musiker und Dichter huldigten dem Gelüste des unwissenden Haufens, und man kann hier mit vollem Rechte sagen: der Teufel säete Unkraut unter den Weizen, welches die gute Saat erstickte. So kam es, dass der eigentliche dramatische Styl von seiner Erfindung bis über die Hälfte des 17. Jahrhunderts hinaus im Ganzen sehr wenige Vervollkommnung erlitt und der musikalische Ausdruck fast gar nicht vorwärts rückte. Die unerquickliche und rauhe niederländische Schule mit ihren Fugen und unmelodischen Contrapunkt-Schnörkeln war noch immer der Herrgott des Tages, ja man musste froh seyn, wenn die Musik nicht ganz unwürdige Schnurrpfeifereien trieb, das Geschrei von allerlei Thieren, Naturlaute, Kanonendonner und tausend dergleichen Dinge nachahmte, welche ganz ausser ihrem Bereich liegen, wozu aber die ganz kindische Opern-Poesie reichliche Veranlassung gab. Das grösste Uebel jedoch muss immer noch einen gewissen Vortheil mit sich führen, und so geschah es denn, dass dieser rasche Verfall einer kaum erstandenen Kunst derselben auf einer anderen Seite von grossem Nutzen war. Bei dem schlechten Zustande nämlich, worin Poesie und Musik waren, bemächtigten sich die Sänger der Oberstelle, d. h. sie behandelten die Musik nach Gebühr als ein Secundäres, was erst durch die ausübende Kunst des Vortrages etwas werden könne, dem An-

Digitized by Google

spruch auf Geltung zukomme. Hatte schon Caccini nach Verfeinerung des einstimmigen Gesanges durch Verzierungen mit Passagen, Trillern und anderen Manieren gestrebt, so steigerte Giuseppe Cenci aus Florenz diese Ausschmückung der mangelhaften Melodie noch, Lodovico, genannt Falsetto, Verovio, Ottaviuccio, Niccolini, Bianchi, Lorenzini, Giovanini und Mari vervollkommneten sie noch, und insonderheit die auf den Theatern später eingeführten Castraten brachten die melismatische Kunst in ein förmliches System, über welches wir, sowie über die ganze Ausübung und Vortragskunst des Gesanges sogleich das Nöthige historisch und philosophisch nachweisen werden. Zu welcher Zeit die Castraten Mode wurden, lässt sich nicht genau bestimmen, jedoch geht aus einer Stelle des Giambattista Doni hervor, dass sie schon im Jahre 1640 allgemein auf den italienischen Bühnen gebräuchlich waren*). Mag man auch mit vollem Rechte gegen die Einführung der Castraten in die Musik eifern, so ist doch nicht zu leugnen, dass sie derselben unendliche Dienste geleistet und die allergrössten Künstler geliefert haben; ist aber über den Werth ihrer Stimmen gestritten worden, so können wir diejenigen, welche den Ton glücklich gebildeter und im reinen Geschmack erzogener Castraten verwerfen, nur für Richter halten, welche entweder der gutgemeinte moralische Eifer ungerecht macht, oder welchen die Natur keinen Schönheitsinn verliehen hat. Freilich ist der Ton des Castraten ein anderer, als der des natürlichen Discant oder Alt, er erscheint uns anfangs fremdartig und erregt unser Staunen; aber kein anderer Mensch kann die Castraten an Kraft,

*) Doni's zusammen gedruckte Schriften, 2. B. S. 249—264. — Arteaga, 1. B. S. 339—344. Auch Forkel im 2. B. seiner Geschichte, Ortlepp in seinem „Vokal- und Instrumental-Concert", sowie Heinse in seinem musikalischen Romane „Hildegard von Hohenthal" geben Beiträge zur Geschichte und Würdigung der Castraten.

Digitized by Google

Biegsamkeit, Metall und Fülle der Stimme und Länge des Athems erreichen, weil ihr colossaler Körper im Verhältniss zu der Grösse ihrer Glottis ihnen ein Uebermaass von physischen Mitteln gewährt, welches sie auch schon von vorn herein zu den umfassendsten Studien befähiget. Indessen können selbst ihre Feinde nicht sagen, dass sie die Naturstimme von der Bühne verdrängt und so eine freiere Gesangbildung verhindert hätten, denn von jeher, sogar in den ersten Zeiten der Oper, sind Frauenzimmer dabei verwendet worden.

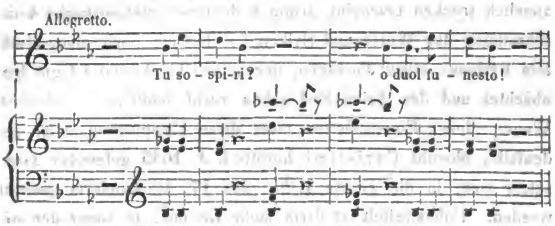
Das Vorwärtsstreben der ausübenden Künstler lenkte die Aufmerksamkeit des Publikums von dem Maschinen- und Decorationswesen, von den Costümen, Aufzügen, Zwischenspielen und übrigen Ungehörigkeiten der Oper des 17. Jahrhunderts nach und nach wieder auf die Hauptsache; die komische Oper, durch ihr Wesen ohnehin mehr als die mit dem Wunderbaren vermischte ernste auf Einfachheit und Natur hingewiesen, bildete sich mehr aus, und so wurden die Componisten einer richtigen Philosophie über die Musik gleichsam mit Gewalt zugeführt. Sie mussten nach und nach einsehen lernen, dass die allmählig erblühende Melodie allein der Musik jene Eindrücke gestattet, welche weit über den Bereich der Sinne hinaus liegen. Denn obwohl — so mussten sie sich endlich sagen — die Harmonie durch den gleichzeitigen Eintritt mehrer Töne, der Accorde, und ihre nach den Gesetzen des Ohres berechnete Folge einen wohlthuenden Eindruck auf die Sinne hervorbringen kann, so stehen doch die Accorde mit der menschlichen Natur in einem zu entfernten Verhältnisse, als dass sie dieselbe in ihren geistigen Aeusserungen des Denk- und Gefühlsvermögens mit Erfolg nachzuahmen vermöchten. So machen die Regeln der Grammatik die Rede zwar angenehm und sprachlich richtig, aber nicht wirksam für Geist und Herz. Zwar kann diess keine Rede ohne die Befolgung der syntaktischen Regeln seyn, d. h. weder Stärke der Gründe für

Digitized by Google

den Verstand, noch Erregung der Leidenschaften ist ohne sie denkbar; aber ihre Beobachung macht desshalb nicht den Redner aus, diess thut einzig die Rhetorik. Die Rhetorik wendet die Regeln wieder so an, dass sie den Ideen als Träger dienen, und giebt ihnen jene Kraft des Ausdruckes, deren die blosse Befolgung der Grammatik nie fähig ist. Melodie ist der Musik das, was die Rhetorik der Sprache, die Harmonie entspricht vollkommen der Syntax, der Lehre von der Wort- und Satzverbindung: jene ordnet die Töne, diese die Worte nach gewissen Regeln. Wie aber der Redner, welcher nichts thut, als eine Anzahl von Worten in ihren grammatikalischen Zusammenhang zu bringen, ohne alle Wirkung auf unsern Geist sprechen wird, so wird auch der in den harmonischen Grenzen sich ausschliesslich oder doch hauptsächlich bewegende Componist eine Musik ohne Charakter, Leben und Geist liefern, weil der freie Ausdruck der Leidenschaften durch harmonische Intervalle nicht wiedergegeben werden kann. Diese blos harmonische Musik wird aber auch unser Herz kalt lassen, weil dieses durch Zahlenverhältnisse nie bewegt werden kann; eine solche Musik wird aber auch die zahllosen Wendungen, deren die Sprache der Leidenschaft fähig ist, den Reichthum ihrer Beredtsamkeit um vieles vermindern, ohne einen wahren Ersatz dafür bieten zu können, weil die Töne als harmonische Bestandtheile keine bestimmte Sprache der Begeisterung bilden, sondern in ihrem Zusammenhange als Consonanzen und Dissonanzen höchstens eine dunkle Ahnung geistiger Zustände geben. Die Harmonie ist der Melodie unentbehrlich, weil diese die Modulation nicht missen kann, auch wird sie durch die von den Consonanzen und Dissonanzen erregten dunkeln Stimmungen und Gefühle sehr unterstützt; aber eine deutliche Sprache kann die Harmonie niemals abgeben. Vier melodische Noten können, glücklich zusammengestellt, einen Zustand des Herzens klar malen, während ganze Reihen

Digitized by Google

von gelehrten harmonischen Schritten und Beziehungen höchstens einer nächtlichen Landschaft gleichen werden, deren düstere und unbestimmte Umrisse uns mehr errathen, als erkennen lassen. Die 3 Töne *b. es. d.* können in melodischer Verknüpfung unser Herz innig rühren, ja sie können eine hohe musikalische Schönheit bilden. Z. B.*)



Die Harmonie kann sich keiner solchen Effekte rühmen, sie gleicht den Farben, welche ohne Zeichnung zusammengesetzt, nichts ausdrücken, als Füllung der Zeichnung aber — welche der Melodie analog ist — den Reiz des Bildes erhöhet. Diess sind die Gedanken über das Wesen der Melodie, welche die geschichtliche Entwickelung der Musik in genialischen Köpfen nothwendig hervorrufen musste und denen die grössere Verfeinerung der ersteren zuzuschreiben ist. Wenn Lodovico Viadana den fortlaufenden Bass einführte und dadurch die Basis der Melodie schuf, so erscheint Giacomo Carissimi, ein Rö-

*) Als der Kapellmeister Naumann in Dresden diese Stelle aus Mozart's unvergänglich schönem Rondo (S. die musikalische Quartalschrift „Apollo" vom Jahre 1797, 1. Heft. S. 21. u. ff., herausgegeben von Christian Fr. Wilh. Kriegel) zum ersten Male hörte, rief er entzückt aus: „Das ist ein göttlicher Gedanke! Wer hat diesen Menschen gelehrt, Theilnahme an fremdem Schmerze und den des eigenen Herzens in so wenigen Noten auszudrücken!" Und in der That, werden diese wenigen Noten mit Portamento gesungen, so lässt sich nichts vollkommneres hören! Diese drei Noten, von einer schönen Stimme in der Einsamkeit gehört, können das Herz erschüttern.

Digitized by Google

mer, als der erste, welcher das Recitativ mit mehr Anmuth und richtigerer Declamation ausstattete, die Melodie in seinen opernartigen Kammer-Cantaten sinngemässer und dramatischer bildete, also wohl als der Mann betrachtet werden muss, welcher den Gesang wesentlich verbessert hat. Betrachtet man die beifolgende Arie*), so erkennt man darin, obwohl die Melodie noch ziemlich trocken erscheint, schon bedeutende melismatische Umschreibung der Worte und Sylben bei freilich noch mangelhaftem Rythmus, sogar Passagen, der natürliche Accent ist gut beobachtet und der Arien-Styl schon recht leidlich ausgebildet. Wegen dieser Eigenschaften muss diese Composition wohl jedenfalls, obwohl Carissimi bereits i. J. 1635 gefeierter Tonsetzer war, in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts gesetzt werden. Unbezweifelt ist darin mehr Gesang, ja sogar der eigentliche Styl mehr ausgebildet, als in der gleichfalls beigefügten Arie des Lulli, auf dessen taktmässiges Recitativ, welches wir nicht minder hinzufügen**), wir den Leser zur Verständigung über den Standpunkt des Gesanges in Frankreich während der bezeichneten Epoche verweisen. Lulli war 1633 in Florenz geboren, kam im sechsten Jahre seines Alters nach Paris, studirte die Musik, componirte, erregte Aufsehen, und gelangte bald zum höchsten Ruhme. Obgleich es ihm noch heute nicht an Verehrern fehlt, die aber, wir wollen es zur Ehre ihres Geschmackes glauben, seine sehr selten gewordenen Werke wahrscheinlich nicht gesehen haben, so finden wir doch unseres Theils das Recitativ in allen seinen uns zu Gesicht gekommenen Opern ganz undramatisch, den alten Kirchen-Psalmen ähnlich, die eingeschachtelten ariösen Sätze unsingbar, ohne Arien-Styl, Alles ganz unerquicklich, so dass man nicht die Begeisterung begreift, womit die Franzosen bis zu Gluck diese unpoetischen Erfindungen

*) S. Beilage Nr. I.
**) S. Beilage Nr. 2.

Digitized by Google

haben vergöttern können. Originell war die Verschmelzung der Lulli'schen Opern mit Tänzen. — Um dem Leser einen Begriff von dem Zustand des Gesanges während dieser Periode in Deutschland zu gewähren, fügen wir eine sogenannte „Arie" aus einer alten Sammlung bei und überlassen ihm das Urtheil über Text und Musik*). Damals war Deutschland durch die entsetzlichen Verheerungen eines dreissigjährigen Krieges in völlige Barbarei so tief gestürzt, dass es fast anderthalb Jahrhunderte lang in der Cultur hinter England, Frankreich und Italien zurückgeblieben ist — namentlich in den schönen Wissenschaften und Künsten des Genie's**) —, und es wäre als ein Wunder zu betrachten, wenn es in jener Zeit als Pflegerin der Musik geglänzt hätte. Indessen wurde diese doch hier und da, sogar der Gesang getrieben, und obwohl noch lange keine Theater in Deutschland entstanden, erschienen doch von Zeit zu Zeit Gesang-Compositionen***), in den Kirchen wurden Musiken aufgeführt, und Schütz, der Kapellmeister des Churfürsten von Sachsen, soll 1628 die

---

*) S. Beilage Nr. 3.

**) S. Geschichte des 18. Jahrhunderts und des 19. bis zum Sturz des französischen Kaiserreichs. Mit besonderer Rücksicht auf geistige Bildung. Vom Geheimenrath und Prof. F. C. Schlosser. 1836. 1. B. S. 557 — 643.

***) Z. B. 1. bis 8. Theil der Arien etlicher theils geistlicher, theils weltlicher Lieder. Von Heinrich Albert herausgegeben. Königsberg 1652 — 1654. — Gabriel Voigtländer, erster Theil allerhand Oden und Lieder. Lübeck 1650. — Joh. Herm. Schein, 1. — 3. Theil der *musica boscareccia* oder Waldliederlein auf Italiän-Villanellische Invention. Dresden, 1643. — *Melodiae Prudentianae et in Virgilium magna ex parte factae. Lips. per Nic. Fabrum* 1533. — *Joh. Rudenii flores musicae, h. e. suavissimae et lepidissimae cantiones. Heidelb.* 1600. (Ist auf 6 Linien mit Buchstaben notirt). — Bernhard Jobin, das 1. und 2. Buch neuerlassener fleissiger etlicher viel schöner Lautenstück. Gedr. 1572 und 1573. Aus diesen drei letztgenannten Werken geht hervor, dass auch in Deutschland das musikalische Bedürfniss so früh wie in Italien, obwohl unter minder günstigen Auspicien, sich regte. — Jobin's Buch ist mit hoch und tief gestellten Buchstaben notirt.

Digitized by Google

Oper Daphne von Rinuccini vom Jahre 1597 nach einer Uebersetzung des Martin Opitz gesetzt haben.

Als charakteristisch ist hier noch zu erwähnen, dass Carissimi als der Schöpfer einer ganz neuen Begleitung des Gesanges mit Saiten-Instrumenten von seinen Zeitgenossen mit Lob und Ehre überschüttet ward und als Einführer der mit den Stimmen concertirenden Instrumente noch heut zu Tage bezeichnet wird. Aus den hier beigegebenen Compositionen Carissimi's und Lulli's geht glauben wir hervor, dass der erstere, nach dem unterlegten Basse der Arien zu schliessen, nicht nur die Singstimme, sondern auch ihre Begleitung besser zu handhaben gewusst hat als der zweite, indem der Basso continuo des Lulli doch ein beinahe abentheuerliches Ansehen hat.

Nun war der Weg des musikalischen Heiles gebrochen und konnte nicht wieder verloren gehen, besonders weil gerade zu jener Zeit eine bedeutende Anzahl glücklicher Genie's auftrat, welche ihn nicht nur mit Eifer, sondern auch mit Vorsicht verfolgten. Der erste jener Genien war Carissimi's grosser Schüler Alessandro Scarlatti, welcher bestimmt war, der Mann der Epoche zu werden, nachdem sein Meister und sein älterer Mitschüler Cesti*), dann Luigi Rossi, Arcangelo Corelli u. A. ihm in ihren Werken den Schlüssel zu dem eigentlichsten musikalischen Mysterium gezeigt hatten, den er mit kühner und geweiheter Hand ergriff, um der staunenden Welt das süsse Wunder zu erschliessen. In Scarlatti's Werken ist die Einheit der Melodie schon als Grundregel aller Musik beobachtet, nämlich Harmonie, Rythmik, Modulation, Begleitung und Melodie bilden ein schönes Ganzes, weil die ersteren berech-

*) S. Mattheson's musikalische Ehrenpforte, S. 36. — Kiesewetter, S. 80. Alessandro Scarlatti ist geboren 1650, gestorben 1725; andere setzen seine Geburt in das Jahr 1658.

Digitized by Google

net sind, mit der Hauptmelodie eine einzige leidenschaftliche Sprache zu reden, und weil der Gesang aller Stimmen nur die Hauptmelodie unterstützt, und der Rythmus alle einzelnen Theile durch seine zauberhafte Macht in einen übereinstimmenden, gleichmässigen Gang bringt. Bei Scarlatti erscheinen die Arien schon mit melodischer Anmuth, starkem Charakter-Gepräge und glänzender, voller Begleitung; ihr Gang ist lebhafter und energischer als vorher, auch sind sie vom Recitativ völlig geschieden, indem sie erstens als eigentlicher Gesang auch gesangreicher als jenes behandelt sind; zweitens, weil sie mit diesem nie mehr, wie früher, zusammen fliessen und spurlos in einander verschwimmen; drittens, weil das Recitativ bei ihm als freie, dem Taktmasse entwachsene Declamation zuerst erscheint. Dadurch brachte er es zu dem Ausdrucke, dessen es fähig ist, und erhöhete seinen Reiz durch Begleitung des Orchesters. Arien von zwei Charakteren oder Bewegungen hörte man zuerst von ihm, und die Instrumental-Musik als selbstständiges, nicht bloss begleitendes Kunstwerk, hat ihm ihre erste Ausbildung zu verdanken, wenn man die kahlen „Präludien" und Ritornelle in Lulli's Opern, bestehend aus Streichinstrumenten, nicht mit dem Namen „selbstständiges Kunstwerk" beehren will. Antonio Lotti in Venedig, Francesco Gasparini in Rom, Francesco Conti, am kaiserlichen Hofe in Wien, wegen der Kühnheit, womit er vieles Neue wagte, und wegen seiner Originalität der Mozart seiner Zeit genannt; Benedetto Marcello in Venedig, Antonio Caldara, kaiserlicher Vice-Hofcapellmeister, Paolo Colonna in Bologna, und andere grosse Geister wirkten und schufen in Scarlatti's Sinne, wodurch die Epoche im Satze des höheren Contrapunktes das höchste schaffen, in dem des Solo-Gesanges und seiner Begleitung aber jene Werke entstehen sah, welche noch heute als die glänzenden Herolde der schönen Periode italienischer Kunst angesehen werden müssen.

Digitized by Google

Bei Scarlatti findet sich auch das Ensemble schon in einem bedeutenden Grade der Ausbildung.

Man hat den Deutschen so oft Undank gegen ihre grossen Männer vorgeworfen; in Beziehung auf ihren einzigen grossen Tonsetzer zu Ende des 17. Jahrhunderts, Reinhard Keyser in Hamburg, sind sie es mit Recht zu nennen, denn obwohl er seinem Vaterlande zahllose Werke des Genie's, darunter 116 Opern, schenkte, ist doch sein Andenken fast völlig erloschen und von seinen Hervorbringungen nichts zu erlangen, während Italien aus jener Zeit so viele gefeierte Namen aufzeigt, England und Frankreich später Händels und Glucks Werke in Erz grub und der Vergänglichkeit entriss. Die Verwunderung mindert sich übrigens bedeutend, wenn man daran denkt, dass dieselben Deutschen auch Joseph Haydens und Mozarts Ruhestätten nicht kennen. — — —

Es konnte nicht fehlen, dass unter so glücklichen Umständen des compositorischen Kunstgesanges auch die Kunst des vorstellenden, ausübenden Sängers, von jeher die Fackel der Composition, ihr Angelstern in finsterer Zeit auf klippenvollem Meere, immer mehr und mehr sich entwickelte, immer höher und höher im Preise stieg, so dass die italienischen Sänger die eigentlichen Souveräne der Kapellen und Theater wurden und weit über ein ganzes Jahrhundert hindurch, bis zum Wiedererlöschen ihrer grossen Schule beim Ausgange des vorigen Jahrhunderts, unbestritten blieben. Hier ist der Ort, den Entwickelungsgang des ausübenden Kunstgesanges im heutigen Sinne, also des Solo-Gesanges, einer umfassenden Erörterung zu unterwerfen. Wir sagten oben, dass in der ersten Periode des modernen Kunst- oder Solo-Gesanges die Sänger der Schwäche der Composition durch Verfeinerung des Vortrages nachgeholfen und sich durch ihre Ueberlegenheit der Oberstelle in den Theatern und Orchestern bemächtigt hatten. Sie waren also auch damals der Com

position voraus, wie sie es so viele Jahrhunderte hindurch gewesen waren, und die Geisteskraft verdient Bewunderung, womit sie ihre scheinbar ursprünglich reproducirende, secundäre Kunst über die primäre der Composition hinausbildeten, so dass der Gesang im Laufe des 18. Jahrhunderts ein ganz selbstständiges, grossartiges Kunstwerk geworden ist, welches von der Composition selbst in ihren grössten Werken bis heute noch nicht erreicht seyn dürfte, weil sie immer zum Gesange, als zu ihrer Quelle zurückkehren muss und, wie die Zeit gelehrt hat, mit dem Versiegen derselben auch wieder verblühet, wovon wir sogleich die inneren Bedingnisse entwickeln werden. Die Welt hat dem Gesange Liebe und Bewunderung dafür gezollt, denn mit Ruhm, Ehre und Belohnung sind die Sänger gleichsam überschüttet worden, sie haben in ihren Reihen Päbste und die höchsten Kirchenfürsten, Herzöge, Grosswürdenträger und Millionäre aufzuweisen. (So erhielten auch zu Anfang und um die Mitte des vorigen Jahrhunderts grosse Sänger Ritter-Orden, wo dergleichen Verleihungen an Künstler noch ungewöhnlich waren; z. B. Ferri, Farinelli, Mateucci, Guadagni und die Vittoria Tesi wurden mit Orden decorirt, die letztere mit dem dänischen der Treue und Beständigkeit; Caffarelli erhielt das Herzogthum Santo Dorato in Lehen und hiess darnach Herzog von Dorato u. s. w.) Und sie sind um so bewundernswerther, als sie die componirende Kunst zu sich heraufzogen, indem sie unendlich mehr leisteten als von ihnen gefordert ward, so dass sie nicht nur mit tiefpoetischem Sinne, sondern mit prophetischer Kraft dem Genius der Kunst seine Bahnen vorzeichneten. Wenn sie den rohen Geschmack verdrängten und einen besseren durch Verfeinerung der unbeholfenen Melodieen aus nichts schufen, so handelten sie als grosse Dichter; wenn sie aber dadurch zugleich die Vervollkommnungsfähigkeit der Musik unwiderleglich lehrten und so ihre künftigen Schicksale vorausbestimmten, handelten

Digitized by Google

sie als Propheten. Ohne sie — diess scheint seit dem Schlusse des 16. Jahunderts aus der Geschichte unleugbar hervorzugehen — ohne sie wäre die Musik wohl eine ganz andere geworden, als sie heute ist. — Schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts waren ihre Studien so vielseitig, so geordnet, so gründlich, die Sänger waren sich darüber, was der Mensch als geistiger Lenker eines mitten in seinem Körper befindlichen Tonwerkzeuges für einen Aufwand von psychischen Kräften nöthig habe, sie waren sich über die wunderbare Natur dieses Instrumentes so völlig klar, dass man ihnen die erlangte Herrschaft wohl gönnen muss. Angellini Buontempi giebt uns ein Bild ihrer Studien in seiner Geschichte der Musik*), indem er sagt: „Die Schüler der römischen Schule waren verbunden, sich täglich eine Stunde in schweren Intonationen zu üben, um Leichtigkeit in der Ausführung zu erlangen; eine andere Stunde wandten sie zur Uebung des Trillers an, eine andere zu geschwinden Passagen, eine andere zur Erlernung der Literatur, und noch eine andere zur Bildung des Geschmackes und Ausdruckes, alles in Gegenwart des Meisters, der sie anhielt vor einem Spiegel zu singen, um jede Art von Grimasse oder unschicklicher Bewegung der Muskeln, entweder im Runzelziehen der Stirn oder im Blinzeln der Augenlider, oder im Verzerren des Mundes, zu vermeiden. Alles diess war nur die Beschäftigung des Morgens. Nachmittags wandten sie eine halbe Stunde auf die Theorie des Schalles, eine andere auf den einfachen Contrapunkt, eine Stunde auf Erlernung der Regeln, welche ihnen der Meister von der Composition gab und auf die Ausübung derselben auf dem Papiere; eine andere auf die Literatur, und die übrige Zeit des

*) Da wir nicht in den Besitz dieses Werkes gelangen konnten, so geben wir die Uebersetzung der betreffenden Stelle aus Dr. Carl Burney's Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien. Hamb. 1772. S. 309 — 310. S. a. Arteaga, 2. B. S. 31.

Digitized by Google

Tages auf das Clavierspielen, auf die Verfertigung eines Psalms, einer Motette, oder irgend einer andern Arbeit, die dem Genie des Schülers gemäss war. Und diess waren die gewöhnlichen Uebungen an den Tagen, wo es den Studirenden nicht erlaubt war, die Schule zu verlassen. Wenn sie hingegen Erlaubniss hatten, auszugehen, so gingen sie oft vor die Porta angelica unweit des Berges Marius, um gegen das Echo zu singen und an den Antworten desselben ihre eigenen Fehler kennen zu lernen. Zur andern Zeit wurden sie entweder in den Kirchen zu Rom zum Singen bei den öffentlichen Musiken gebraucht, oder es war ihnen wenigstens erlaubt, dahin zu gehen, um die vielen grossen Meister zu hören, welche unter der päbstlichen Regierung Urbans VIII. (von 1624 bis 1644) blüheten. Wenn sie zurück in das Collegium kamen, wandten sie ihre Nebenstunden dazu an, nach diesen Mustern zu arbeiten und dem Meister von dem, was sie gemacht hatten, Rechenschaft zu geben, der seinerseits über die innersten und nützlichsten Geheimnisse der musikalischen Kunst Vorlesungen zu halten pflegte."

Die Kunst des Gesanges stieg, da ihr eine grosse Menge bedeutender Talente unaufhörlich zuströmten, gelockt durch Aussicht auf Ehre und Gewinn, im Laufe des 17. Jahrhunderts fast eben so schnell, wie die Malerei nach Auffindung der Antike gestiegen war; und es ist dieses eines jener historischen Nothwendigkeits-Momente, ohne welche gewisse grosse Thatsachen der Geschichte gar nicht vorhanden wären. So ist die Höhe, welche die Musik im Laufe des 17. Jahrhunderts erklommen, ohne die Menge und Vortrefflichkeit der italienischen Sänger gar nicht denkbar, weil alle Theile der Musik zuletzt doch auf den Gesang, als ihre Urquelle, zurückkommen müssen. Die Kunst des Componisten und des Spielers ist zuletzt nur Unvollkommenheit und Stückwerk, eine unvollkommene Sprache, welche ihren Gegenstand nur undeutlich ausdrückt, eine Sprache, welche

Digitized by Google

gleichsam lallend und stammelnd ringt, das Ungeheuere der Leidenschaften auszusprechen; während der Gesang die vollkommenste Nachbildung aller Seelenzustände ist, welche die schönen Künste nur irgend liefern können, weil er aus demselben Material wie der dargestellte Gegenstand besteht — aus den aufgeregten und in Thätigkeit gesetzten, durch eine glückliche Körper-Organisation wirkenden Geistes- und Seelenkräften des Menschen. Dadurch ist er aber auch zugleich das interessanteste Kunstwerk, weil in ihm jeder Zuhörer eine Nachbildung seiner eigenen Gemüths- und Geisteszustände erkennt. Malerei und Bildhauerei ahmen nur die äussere Erscheinung des menschlichen Seelenlebens nach, oder — wie ein grosser Kenner sagte — sie beschränken sich nur auf „die Schaale des Menschen"; ihre Schöpfungen bestehen aus der todten, in schöne Form gebannten Materie, und erregen daher nur eine kalte Bewunderung, wo der Gesang die Tiefen der menschlichen Natur erschliesst, in unsere daher bewegte Seele dringt, ihre verwandtschaftliche Thätigkeit weckt und hierdurch mittelbar unsere innigsten Sympathieen erregt. Denn indem Iphigenia und Armide ihre Leiden schildern, gehen sie die ganze Scala der Gefühle durch, wir sehen dabei bis auf den Grund ihrer Seele, die wunderbaren Accente des Schmerzes und der Liebe strömen in unser dadurch gerührtes Gemüth herüber, wir fühlen allmählig eine nachahmende Thätigkeit derselben Leidenschaften und mit ihr das lebendigste Mitgefühl in uns erwachen, und ist die Sängerin gross, so fliessen unsere Thränen als Tribut unsers erschütterten Herzens. Solcher Erfolge kann sich die bildende Kunst nicht rühmen, und man hat sie desshalb dem Pygmalion verglichen*), der die Bildsäule Galatheens aus Marmor bildete, den Gesang aber die Gottheit genannt, welche sie mit ihrem himmlischen Feuer belebte,

*) Arteaga, 2. B. S. 29.

Digitized by Google

den Sinnen des in Liebe entbrannten Künstlers die süssen Bewegungen, das Herzklopfen, die zitternden Blicke, die verführerischen Seufzer, das edle Lächeln und die bezaubernden Worte, die Anzeichen des warmen, den kalten Stein durchfluthenden Lebens zu geniessen gab. Ja, so gross ist die Macht des Gesanges, dass durch den Mund eines grossen Sängers ein mittelmässiges Tongedicht zum höchsten Kunstwerke sich entfalten kann. Der Gesang konnte aber diese Wesenheit nur durch das Zusammenwirken vieler hochbegabter Menschen erlangen, indem diese nach und nach auf philosophischem und poetischem Wege folgende Principen des reinen Geschmackes aus dem Innersten der Kunstnatur abzogen. Der Gesang — so philosophirte man — darf die Poesie nicht verstümmeln, weil er sonst auf den erhabenen Vorzug Verzicht leistet, die vollkommenste Sprache mit dem vollkommensten Tone und der ausdrucksvollsten Delcamation, folglich die Eigenschaften des Dichters, Tonkünstlers und Redners in höchster Potenz in sich zu vereinigen. Der natürliche Ausdruck und Accent der Leidenschaften, nachdem man den schönen Ton gefunden hatte*), musste also Hauptstudium der Sänger seyn, welches wieder in ein philosophisches und in ein musikalisches zerfallen musste. Bevor die Sänger an die Malerei der Leidenschaften gehen konnten, mussten sie erst deren Natur und Wesen nach innen und aussen umfassend studirt und das darstellende Material vollkommen geordnet, gesichtet

*) Der schöne Ton ist, da er erst mit dem Beginne des Solo-Gesanges seine eigentliche Entwickelungs-Periode angetreten haben kann, ein Kind der modernen Musik; nichts desto weniger aber ist er auch ein Sohn der Jahrtausende, weil die von uns erzählte Geschichte ihm vorausgegangen seyn musste, sie selbst aber wieder in der von Griechen und Römern der christlichen Welt überlieferten Musik ganz eigentlich wurzelt. Denn wie wir gesehen haben, gründeten Ambrosius und Gregor ihren musikalischen Bau auf das griechische Ton-System, was sogar bis in die Neuzeit Anwendung erlitten hat.

Digitized by Google

und geistig erfasst haben. So fanden sie denn mit dem Charakter der verschiedenen Leidenschaften auch den pathetischen, komischen, ernsten und bravurmässigen Styl, und erkannten, dass vor allen Dingen eine vollkommene Intonation das erste Hauptstück zum Vortrag der Melodie sey; sie abstrahirten aus der Beobachtung der Leidenschaften ferner das Ziehen und Moduliren der Stimme, sowie die Abstufungsweise ihrer Stärke und ihrer Klangfarben; sie erfanden das An- und Abschwellen einzelner Töne, sowie das sanfte Tragen, Binden und Schwellen ganzer Tonreihen; anderseits aber auch ihren gestossenen und hüpfenden Vortrag. Die Passagen, der meisterhafte Vortrag derselben von Note zu Note, ihre Steigerung und Minderung nach den verschiedenen Schattirungen und Inflexionen der Leidenschaften und Empfindungen, die psychologische Vertheilung des Nachdruckes und des leichteren Hinweggleitens der Stimme über einzelne Noten und ganze Parthieen der Melodie wurde erfunden; die Manieren oder freien Ausschmückungen des Gesanges wurden geordnet und stylisirt, die Gesetze der Cadenz gegeben, die Verzierungen des Trillers, des Läufers und Mordent gebildet und die Regeln für die Technik der Ausübung bestimmt, worauf hauptsächlich eine gute Schule mit beruht.

Ein so idealisch gebildeter Gesang war die natürliche Quelle der Schönheit insonderheit für die Kunst des Instrumentisten, welcher daraus alles schöpfen konnte, was an Adel und Ausdruck von ihm und seinem Tonwerkzeuge nur jemals gefordert werden kann. Der Gesang ist und bleibt nach dem Gesagten das ewige Vorbild der Instrumental-Musik, und als es ihr einmal leuchtete, musste auch die Mitwirkung des Orchesters beim Gesange eine vollkommnere werden, welche allmählig durch die bessten italienischen Componisten an Grazie und Glanz zunahm, jemehr die Spieler aus dem Gesange ihren Instrumenten Feinheit und Anwendbarkeit entlehnten und anbildeten. Weil da-

Digitized by Google

mals die Streich-Instrumente fast die alleinige Begleitung des Gesanges ausmachten, nur selten ein concertirendes Blas-Instrument eintrat, so kam es zunächst auf die Vervollkommnung jener an; und das Genie eines Corelli, Locatelli, Geminiani, Somis und bald nachher des grossen Giuseppe Tartini war ganz geeignet, die Kunst des Geigers zu dem Geschäft der verschönernden Begleitung des Gesanges zu befähigen, das Instrument eines Theils durch stärkeren Bezug, längeren Bogen und geschicktere Führung desselben gesangreicher zu machen, anderen Theils aber dem Styl des Orchester-Accompagnements mehr Grazie und feineres Colorit zu geben. Wie demnach der Gesang die Quelle der Composition und Intrumental-Musik ist, hat auch schon unter den Deutschen vor fast hundert Jahren der würdige Quantz erkannt, wenn er sagt: „Seitdem ein Pistocchi gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts seine Singschulen eröffnet und daraus der Welt so viele brave Sänger mitgetheilet hat; ist in eben diesen dreissig Jahren des itzigen Seculums die Singekunst auf den höchsten Gipfel gestiegen, und fast alles, was nur die menschliche Stimme von Rührendem und Verwunderungswürdigem hervorbringen kann, durch unterschiedene, mit Recht berühmte Sänger gezeiget und in Ausübung gebracht worden. Wie viele Gelegenheit haben nicht die guten Componisten daher genommen, die Singecomposition auch immer mehr und mehr zu verbessern! Corelli und seine Nachfolger suchten diesen auf eine rühmliche Art in der Instrumentalmusik nachzueifern ..... Die italienische Singart ist tiefsinnig und künstlich, sie rühret und setzet zugleich in Verwunderung; sie beschäftiget den musikalischen Verstand; sie ist gefällig, reizend, ausdrucksvoll, reich im Geschmack und Vortrage, und versetzet den Zuhörer auf eine angenehme Art aus einer Leidenschaft in die andere. Die französische Singart ist mehr simpel als künstlich, mehr sprechend als singend, im Ausdrucke der Lei-

Digitized by Google

denschaften und in der Stimme mehr übertrieben als natürlich; im Geschmacke und im Vortrage ist sie arm und sich selbst immer ähnlich; sie ist mehr für Liebhaber als für Musikverständige; sie schicket sich besser zu Trinkliedern als zu ernsthaften Arien, und belustiget zwar die Sinne, den musikalischen Verstand aber lässt sie ganz müssig.“ Anweisung die Flöte zu spielen, S. 308. 323.

Fragt man: wenn der Gesang die angedeutete Vollkommenheit erreicht hat? so ist nach unserer Ansicht die Antwort darauf folgende: Im Laufe eines Jahrhunderts und eines Jahrzehntes muss der Gesang im Hauptwerke seine volle Ausbildung errreicht gehabt haben, d. h. die Kunst, die Stimme zu erweitern, zu kräftigen, ihre angeborenen Mängel auszugleichen, ihr Geläufigkeit und Ausdauer anzubilden, sie leicht und vollkommen in allen Sphären erklingen zu lassen; die Kunst, schöne Töne sinngemäss und ausdrucksvoll mit der Poesie zu verbinden und den vorhandenen Stylen in der Ausübung zu entsprechen — diese Kunst muss in dem Zeitlaufe von 1590 bis 1700 einen hohen Grad von Ausbildung erlangt haben, der dann während des 18. Jahrhunderts zur höchsten, üppigsten Blüthe sich entfaltete und, wie alle menschlichen Dinge, allmählig wieder in Verfall gerieth, welchen man vom Ausgange des vorigen und vom Anfange des gegenwärtigen Jahrhunderts datiren muss. Unbedingt aber hatte der Gesang in der Mitte des vorigen Säculums in der Person des Ritter Carlo Broschi, genannt Farinelli, seinen gewaltigsten Repräsentanten gefunden, und Porpora, sein Lehrer, hat dadurch, dass er diesen Heros der Kunst geschenkt hat, thatsächlich gezeigt, dass er schon im Besitz aller Geheimnisse der Singekunst war, wenn man auch zugeben muss, dass Farinelli vieles von seiner Grösse dem Anhören des Bernacchi und anderer grosser Sänger verdankte. Dass der Gesang schon am Ausgange des 17. Jahrhundertes eine hohe Stufe der Vollkom-

Digitized by Google

menheit erstiegen hatte, beweist die Geschichte des Ritter Baldassarre Ferri aus Perugia, dessen Studien in den 1690er Jahren begannen*). Er war Sopran-Sänger und wurde gegen das Ende des 17. Jahrhunderts in Neapel gebildet, wo (gleich wie in Bologna) die berühmtesten Gesanglehrer gelehrt haben, von welchen wir nur Leonardo Leo, Domenico Egizio, Francesco Feo, Alessandro Scarlatti und Nicolo Porpora erwähnen wollen**). Noch in den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts circulirten in Italien ganze Sammlungen von Gedichten als Ausbrüche der Begeisterung, welche dieser ausserordentliche Sänger überall erregte, obgleich er in frü-

*) *Rousseau, Dictionaire de Musique, Article Voix. — Giambattista Mancini, Pensieri e Riflessioni pratiche sul canto figurato,* unter dem Abschnitt I., *Valant' uomini e valorose donne nel canto.* — Gerbers Lexicon der Tonkünstler, Art. Broschi. — Arteaga, 2. Th. S. 32—33.

**) Arteaga, 2. Th. S. 32.

Das Verdienst dieses Sängers, seiner Zeitgenossen und Schüler wächst noch in den Augen des Geschichtschreibers, wenn er Zeugnisse findet, aus welchen deutlich hervorgeht, dass der neue Geschmack sich der Herrschaft auch damals noch nicht zu erfreuen hatte, sondern dass es eben der grossen Menge von Genie's bedurfte, ihm gegen die rohen Schulpedanten den Sieg zu verschaffen. So z. B. schreibt der Graf Bevenuto di San Rafaele, Königl. Studien-Director in Turin, noch von der Zeit, wo Tartini's Gestirn an Italiens Himmel emporstieg (er ist geboren i. J. 1692 zu Pirano in Istrien): „Es herrschte noch unter den Componisten jener barbarische Geschmack an Fugen, Canons und überhaupt an allem dem verwirrten Gewebe des abgeschmackten Contrapunktes. Diese ekelhafte Prahlerei mit harmonischen Künsten, dieser gothische Gebrauch der musikalischen Räthsel und Logogryphen, diese Musik, die den Augen angenehm und den Ohren zuwider ist, voll Harmonie und Geräusch, leer an Geschmack und Melodie, nach den Regeln gemacht, wenn anders die Regeln erlauben können, unangenehme, kalte, verwirrte Dinge ohne Ausdruck, ohne Gesang und ohne Annehmlichkeit zu machen — was für einen andern Werth kann sie wirklich haben, als den Gelehrten zu hintergehen, und den Componisten durch die Mühe, welche sie kosten, sowie den schläfrigen Zuhörer durch Langeweile zu tödten?" S. *La raccolta degli opusculi di Milano, vol.* 28 und 29.

Digitized by Google

hen Jahren starb. Alle Eigenschaften, die schon einzeln einen Musiker bewundernswürdig machen können, waren in ihm vereinigt. Er hatte alle Charaktere in seiner Hand, schmiegte sich auf eine wunderbare Weise in alle Formen, und erregte unwiderstehlich alle Leidenschaften. Die Ausbildung seiner Stimme überstieg jede Forderung, die an menschliche Kräfte zu machen ist, denn in einem einzigen Athem lief er mit Ketten-Trillern durch zwei volle Oktaven auf und ab, und traf alle chromatischen Stufen auch ohne Begleitung so richtig, dass jeder, hätte das Orchester den Ton, auf welchem er sich gerade befand, unversehens angegeben, augenblicklich die vollkommene Uebereinstimmung mit Staunen bemerkt haben würde. Die Liebe des Publicums gegen ihn hielt seinem hohen Verdienst das Gleichgewicht, denn wenn er aus dem Theater kam, wo er gesungen hatte, wurde sein Wagen bisweilen mit Rosen bestreuet. Als er nach Florenz gerufen wurde, ging ihm eine grosse Menge von Cavalieren und Damen wohl drei Meilen entgegen und empfing ihn eben so, wie man nur immer einen Fürsten empfangen kann. Als er in London einst die Rolle des Zephyr gesungen hatte, wurde ihm beim Herausgehen aus dem Theater von einer Maske ein Smaragd von grossem Werthe überreicht. Arteaga hat sein in Kupfer gestochenes Bildniss mit der Umschrift: *Qui fecit mirabilia multa*, und eine auf sein Andenken geprägte Medaille gesehen, welche auf der einen Seite sein Haupt mit Lorbeer gekrönt, auf der andern einen sterbenden Schwan an den Ufern des Meander mit Arions Zitter, der vom Himmel herab steigt, zeigte. Wie Mancini versichert, stritten die ersten Höfe Europa's um den Besitz dieses gewaltigen Sängers.

Neapel war von der Mitte, aber namentlich vom Ausgange des 17. Jahrhundertes an der Sitz, der wahre Olymp der Musik, bis es in der Trefflichkeit der Sängerschulen an Bologna einen Nebenbuhler fand, der ihm die Palme streitig machte. Neben

Digitized by Google

und unmittelbar nach Scarlatti wirkten dort Leonardo Leo (geboren 1701), Vinci (geb. 1692), Giacomo Antonio Perti — Lehrer des Giambattista Martini — (geb. um d. J. 1670), Nicolo Porpora (geb. um 1680) und manche andere grosse Talente als Componisten und Gesanglehrer, und führten die Glanz-Epoche der Neapolitanischen Musik über Italien herauf, welches sich nun gleichsam in einen Concert-Saal verwandelte, aus welchem Europa mit Gesang und süssen Melodieen aller Intrumente überfluthet wurde. Der grosse Scarlatti sah noch die Morgenröthe der schönen Epoche, die er zum grossen Theil mit hervorgerufen hatte, am musikalischen Himmel heraufziehen. Nach dem Muster der Neapolitanischen Sängerschulen bildeten sich bald welche in Rom, Venedig, Florenz, Mailand, Bologna, Modena und Genua, und schon gegen das Ende des 17. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts lehrten die grossen Gesangmeister Francesco Peli in Modena, Giovanni Paita, „der Orpheus und Bathyll Liguriens", in Genua, in Venedig Lotti und Gasparini, in Rom unterrichteten Fedi und Giuseppe Amadori, in Mailand war Francesco Brivio, in Florenz Francesco Redi berühmt, und in Bolgona gründete Antonio Pistocchi die bald so gefeierte Schule, welche nachher in Pistocchi's geliebtestem und vollendetstem Zögling, Antonio Bernacchi, einen hochbegabten Anführer erhielt, der ihren Ruhm in alle Lande leuchten machte. Ueberdiess entstanden in Venedig und Neapel mehre namentlich für den Gesang und seine Bildung äusserst erfolgreiche, grossartige Anstalten, Conservatorien genannt, und selbst in manchen Nonnenklöstern ward vortrefflich in der Singekunst unterrichtet*), der vielen grossen Musiker unter den Mönchen zu geschweigen.

---

*) Dr. Carl Burney's Tagebuch einer musik. Reise in Frankreich und Italien, S. 73 — 76. 118. 123. 131. 135. 220. 224 ff. 244. 261.

Digitized by Google

Es war bei diesem hohen Flore des Gesanges nicht anders möglich, als dass die Melodie und die Form ihrer höchsten Erscheinung, der Arie, immer mehr an Vollkommenheit im Ausdruck der Leidenschaften und Empfindungen gewinnen musste, und wir sehen in der That bis zum Jahre 1760 viele geniale Tonsetzer in Italien auftreten, welche nicht nur in der sogleich anzugebenden Weise die Arie vervollkommneten, sondern auch neue Phasen derselben — das Cantabile, Rondo mit zwei Bewegungen u. s. w. — erfanden und das Duett weiter ausbildeten. Seither war nicht nur die melodische Umschreibung, wodurch eben die Spitze des Affektes erreicht werden soll, im Vergleich mit späteren Leistungen noch sehr einfach gewesen, also auch die Rythmopöie noch mangelhaft, sondern auch der Schnitt der Arie war noch bedeutender Vervollkommnung fähig. Weil nämlich die musikalische Phrase noch sehr kurz war, musste auch der grössere rythmische Abschnitt, die Periode, kurz ausfallen, es musste die Arie also ebenfalls zu kurz, zu schnell vorübergehend bleiben, als dass sie durch Wiederholung und kunstmässige Behandlung der Hauptgedanken die Seele des Zuhörers in die beabsichtigte Stimmung hätte versetzen können. Aus dieser noch mangelhaften Gliederung entsprangen folgerecht zu viele Cadenzen, durch welche der Strom der Empfindungen zu oft unterbrochen ward, als dass er zu einem mächtigen Total-Eindruck hätte führen können. Auch der äussere Bau oder Schnitt der Arie, die Anordnung ihrer Abschnitte, liess in psychologisch-ästhetischer Beziehung noch Manches zu wünschen übrig. Die neuere neapolitanische Schule half allen diesen Bedürfnissen ab, indem sie die rythmischen Bestandtheile der Arie, und dadurch diese selbst, nicht nur verlängerte, also auf Verschönerung der Formen ihrer einzelnen Theile ausging; sondern sie idealisirte auch nach Anleitung der Architektur das symmetrische Verhältniss aller mit einander correspondirenden

Digitized by Google

Theile. Der einleitende Gesang des Orchesters, das Ritornell, ward verlängert, um das Gemüth des Hörers mit dem kommenden Hauptgesange vertraut zu machen, es vorzubereiten, wohl auch zu spannen, wenn nicht die Situation des Gedichtes es anders gebot; dann kam der Hauptgedanke, auf welchen ein, bisweilen auch zwei Nebengedanken der Arie folgten, welche in näher und entfernter verwandte Tonarten geleitet und durch allerlei melodische Wendungen, Verkürzungen und Verlängerungen ausgeführt, dann ganz oder theilweis noch einmal in der Haupttonart wiederholt wurden, worauf zur Cadenz übergegangen und mit einem Nachspiele der erste Theil geschlossen ward. Oft blieb auch, wie in dem folgenden Beispiele, die strenge Wiederholung des Hauptmotivs am Schlusse des ersten Theiles weg. Der zweite Theil unterschied sich, von dem ersten in der Partitur deutlich abgesondert, durch die darin herrschende Parallele, oder doch verschiedene, obwohl verwandte Tonart, und auf seine Cadenz folgte das sogenannte *Da Capo*, oder die Wiederholung des ersten Theils, bisweilen mit Verkürzung des Ritornells. Dieser zweite Theil war gewöhnlich bedeutend kürzer als der erste, bisweilen aus einem Motiv desselben, oft auch selbstständig, wie in dem kommenden Beispiele, gebildet. Diese Form der Arie ist im Wesentlichen bis auf die Gegenwart beibehalten worden, hat doch aber durch Gluck, wie wir alsbald sehen werden, eine nicht unbeträchtliche Umgestaltung erlitten, die aber nie als allgemein giltiges Gesetz anerkannt worden ist. Schon damals war auch die später von Gluck geforderte Weglassung des zweiten Theiles bekannt, und man nannte die eintheiligen Arien Cavatinen oder Cavaten.

Den bisher im Orchester unbeschränkt herrschenden Saiten-Instrumenten wurden jetzt Hörner, Oboen, Flöten und Trompeten zugefügt, je zu zwei, aber ihnen nur ein sparsamer Gebrauch zugestanden, Hörnern und Trompeten nur in den leidenschaft-

Digitized by Google

lichen Sätzen und Scenen, weil man damals die Instrumente nur als Diener, nicht als Herren des Gesanges betrachtete*). Wir

*) Dr. Burney's Tagebuch (v. J. 1770), S. 74—75. „Alles Gewäsche verschiedener Instrumente, mühseliger Erfindung und schwerer Ausübung ist (für den Gesang) nicht viel besser als eine hässliche Larve auf einem schönen Gesicht; selbst die Harmonie ist in solchen Fällen ein Uebel, wenn sie, statt unterthan zu seyn, sich zur Herrscherin aufwirft. Ich weiss, dass ich nicht als Tonkünstler so rede, aber ich will allzeit gern meine Profession aufgeben, wenn sie sich zur Pedanterie neigt, und meinem Gefühle nachhängen, wenn es die Vernunft auf seiner Seite zu haben scheint. Wenn eine Stimme rauh oder sonst unangenehm ist, so kann sie nicht wenig genug gehört werden, und dann mögen rauschende Begleitungen und künstliche Erfindungen füglich stattfinden; aber eine einzige Note von einer solchen Stimme, als ich diesen Morgen hörte, dringt tiefer in die Seele, als eben die Note auf dem besten Instrumente von der Welt thun kann, welches auf's höchste nur eine Nachahmung der menschlichen Stimme seyn kann."

Arteaga, 2. Th. S. 24—26. „Einige beschuldigen Tartini einer allzugrossen Sparsamkeit in den Begleitungen, und gewiss, wenn seine Compositionen in diesem Punkte mit andern verglichen werden, ist der Unterschied sehr sichtlich; allein der Fehler fällt bald weg, wenn man bedenkt, dass der so fein colorirte Tartini'sche Styl vielleicht alle Grazie verloren haben würde, wenn man ihn mit überflüssiger Harmonie hätte überladen wollen, eben so, als wenn ein Maler zu der lieblichen Anmuth der Kinder des Albano die verwegene Stellung des Giulio hinzusetzen, oder wenn man die reine Schönheit des Amynt von Tasso mit einem blendenden und starken Styl, vielleicht mit dem des Alessandro Guidi oder Frugoni ausdrücken wollte. — Durch die Bemühungen dieser und anderer Componisten wurde die Kunst der Begleitung auf die höchste Stufe der Vollkommenheit gebracht und das Orchester, ein zur bessten Ausführung des Drama so nothwendiger Theil, wurde durch die einen und anderen mit der grössten Geschicklichkeit eingerichtet und angeordnet. Die Instrumente wurden nicht mehr verwirrt unter einander gestellt, man glaubte nicht, dass die Anzahl und Auswahl derselben nichts mit dem Ausdruck zu thun habe, sondern man war überzeugt, dass alle diese Dinge sehr viel zur Totalwirkung beitragen könnten. Da man von dem Grundsatz der Einheit ausging, so erkannte man, dass der Gesang nicht für die Instrumente, sondern vielmehr die Instrumente für den Gesang bestimmt sind, dass folglich jene nicht über die Stimme des Sängers hervorragen, sondern sie nur leiten, unterstützen und beleben müssen."

Digitized by Google

können unmöglich dem Herrn Hofrath Kiesewetter beipflichten, wenn er diesen sparsamen Gebrauch auf Rechnung der Unkennt

---

In demselben Sinne spricht über die damalige Musik Gerber in der Vorrede zu seinem neuen Tonkünstler-Lexicon vom Jahre 1812; wegen des Umfanges seiner Abhandlung verweisen wir jedoch blos darauf und führen nur das Resultat an, welches dahin geht, dass ein Hasse und seines Gleichen mit ihrer sparsamen und feinen Instrumentirung in den Augen der Kenner wahrscheinlich mehr erreicht haben, als gewisse neumodische Lärmmacher. Und so haben zu allen Zeiten alle edleren Naturen geurtheilt, wie wir bis hierher aus der Geschichte nachzuweisen gesucht haben (mit Unpartheilichkeit und ohne Vorliebe), dass die ächte Schönheit überall mit Einfachheit gepaart sey. Freilich hat der Pöbel immer gesiegt, aber nur zum Verderben der Kunst, namentlich der dramatischen Musik, weil er hier sein Urtheil gebieterisch geltend machen kann, wie schon Doni in seinem Werke über die Melodieen sagt. Wahr ist es, man gähnt und lächelt heut zu Tage über gewisse erhabene Geistesproducte, oder wenn man das noch nicht wagen darf, sitzt man stumm und gefühllos davor, jubelt jedoch bei Dingen, die lediglich auf harmonischen Lärm hinauslaufen und besser gar nicht existirten.

Wir halten zwar einen Schriftsteller nicht befugt, mit dem Publicum in dem Tone zu reden, welchen Arteaga 2. B. S. 350 — 356. anstimmt, und unterlassen daher auch, diese furchtbare Rede über den Verfall der Kunst durch Schuld des dummen Haufens hier einzuschalten; jedenfalls aber liegt manche niederschmetternde Wahrheit darin, und es dürfen sich auf der andern Seite die Schöpfer gewisser monströser Ausgeburten, diese Vertilger des letzten Restes von gutem Geschmack in der Nation, nicht wundern, wenn Geister wie Tieck sie unbarmherzig verspotten. In der folgenden Stelle (aus der „Vogelscheuche"), welche er einer musikalisch faselnden Modedame in den Mund legt, schildert er ironisch und stark treffend den neuesten Geschmack, indem er eine ihrer Repräsentantinnen sagen lässt; „Wenn ich etwas von Righini, oder Reichard, oder Gluck, selbst Mozart, oder einem aus der alten Schule hören muss, bekomme ich allemal meine entsetzlichen Krämpfe. Das sind unausstehliche Menschen, dass sie unsere Nerven so angreifen. Und doch wollen viele das die einfache und wahre Kunst nennen. Nein, wenn ich eine Romanze, oder ein schlichtes, herzliches Lied goutiren soll, so muss, wenigstens im Accompagnement, der Satan selbst sich von seiner Kette losreissen und so rasen, dass mir Hören und Sehen vergeht. Dann gerathe ich in einen Zustand, in welchem ich erst zu hören anfange. Die Gitter, Klappen, Vorhänge fallen mir dann erst von dem Gehör meines Geistes hinweg. Dann verlange ich auch, dass neben

Digitized by Google

niss ihrer Effekte und Schwäche der Spieler schreibt, denn wenn man namentlich Hasse's grosse Messe und sein grosses Requiem im Archiv der Dresdner Kapelle betrachtet, muss man wenigstens soviel zugeben, dass das damalige Orchester schon einer äusserst umfangreichen Mitwirkung fähig und grosse Tonsetzer über den Effekt derselben im Klaren waren. Freuen muss es übrigens den Deutschen, in dieser Epoche einen Händel, einen Graun, einen Hasse als Sterne erster Grösse leuchten und den letzteren namentlich unter die ersten Vertreter der neuneapolitanischen Schule, als herrlichsten Zögling Alessandro Scarlatti's, von den Italienern selbst mit Stolz gerechnet zu sehen. Wir fügen hier zur Beurtheilung der Compositionsweise dieser glorreichen Schule eine Arie Hasse's mit Quartett-Begleitung aus dem Manuscript bei*) und machen auf die eigenthümliche Anwendung der punktirten Noten aufmerksam, während wir die in der damaligen Epoche äusserst gebräuchliche Synkope und rythmische Rückung vergebens suchen. Diese beiden rythmischen Hilfsmittel wurden allerdings von den Componisten der fraglichen Periode bis zum Ueberfluss angewendet, sie waren fast zur stehenden Manier geworden und bildeten einen dunkeln Punkt in dem glänzenden Gemälde, so dass einseitige Verehrer des Neumodischen daran wohl ein Aergerniss nehmen würden. Indessen müssen auch die enragirtesten Gegner dieser älteren Musik, wenn sie irgend auf Kennerschaft und Geschmack Anspruch machen wollen, die Arbeiten eines Leo, Durante, Porpora (Lehrer Jos. Haydens), Vinci, die späteren eines Galuppi, Piccini,

---

diesem geistreichen Accompagnement in jedem Takt die Melodie wechselt, dass in jeder Minute eine neue Tonart eintritt, wenigstens in jeder Zeile eine ganz neue, künstliche und geniale Ausbeugung, eine Figur, die unsere älteren Musiker für unerlaubt und dem menschlichen Ohre für unerträglich ausgaben."

*) S. Beilage Nr. 4.

Digitized by Google

Jomelli, Sarti (Schöpfer des Rondo mit 2 Charakteren, wie die Gesangschule des Pariser Conservatoriums S. 62. sagt), Traetta, Caffaro und anderer Tonsetzer als Musterbilder des reinen und edeln Styls für den jungen Componisten anerkennen, wenn sie ihnen auch selbst keinen Genuss abgewinnen können und in ihrer kühlen Begeistérung für die Tagesmusik schwärmen. Eben so räthselhaft aber jedenfalls wie die Geschmacksrichtung dieser Nüchternen ist das üppige Emporschiessen zahlloser musikalischer Talente aus dem klassischen Boden Italiens in jener Zeit, welche dann ganz Europa wie die Sterne das Firmament bedeckten und mit ihrem süssen Lichte erfüllten. Nur die Zeit der grossen italienischen Malerschule lässt sich mit der Glanzperiode italienischer Musik vergleichen, denn wie einst fast jede kleine Stadt Italiens grosse Maler aufzuweisen hatte, so jetzt fast jedes Oertchen herrliche Musiker aller Branchen; und so allein konnte Italien fast alle grösseren Städte Europa's mit trefflichen Opern versorgen, während das Mutterland demungeachtet noch mit Schaaren von musikalischen Talenten bedeckt war. Mit tiefem Staunen liest man in den Reiseberichten jener Zeit, dass auf den Strassen unter freiem Himmel, in den Wirthshäusern und an Orten, wo wir nur die Hefe der Musiker suchen, damals in Italien die lieblichste Musik ertönte, und alle Theater, Kirchen und Concertsäle mit den vortrefflichsten Sängern, Componisten und Spielern besetzt waren. Die Klöster hatten diese in ihren Mönchen und Nonnen, jede grössere Kirche ihren Kapellmeister, ihre Sänger, Organisten und Spieler, und die Waisenhäuser mancher grossen Städte stellten aus ihren Zöglingen, deren die grössten tausend und mehr ernährten, Orchester von 50 und 60 trefflichen Sängern und Musikern, oftmals Mädchen, welche in den Anstalten bis zu ihrer Verheirathung unterhalten wurden, oder bis sie als Sängerinnen zu den Theatern gingen. Bei diesem musikalischen Luxus musste der Mehr-

Digitized by Google

aufwand über die reichen Stiftungen durch bedeutende Zuschüsse der reichen Bürger gedeckt werden.

Da wir als kühnste Höhe der ausübenden Singekunst die Blüthezeit der geschichtlich grössten Sänger bezeichnen müssen, so ist wohl die Mitte des vorigen Jahrhunderts, wie wir bereits erklärten, als höchster Entwickelungs-Moment zu bezeichnen, obwohl bis zum Ende desselben noch Sänger ersten Ranges wirkten, und zwei grosse Gestalten sogar in unser Säculum hereinragen — die Mara und die Catalani. Da die Charakteristik grosser Künstler wesentlich zur Kunstgeschichte gehört, indem sie nicht nur einen lebendigen Massstab für die geschichtliche Höhe der Kunst, sondern auch den klarsten Blick in ihre Natur gewährt, so müssen wir hier wieder in die Special-Geschichte eingehen — in die Historie grosser Repräsentanten des Gesanges. Für den mächtigsten derselben wird in der Regel Carlo Broschi, genannt Farinelli, angesehen, und er muss allerdings nebst Ferri die Eigenschaften aller grossen Sänger in sich vereinigt haben, denn seine Zeitgenossen sind durch die Nähe dieser Sonne wie geblendet und verwalten das Amt eines Geschichtschreibers mit einer Begeisterung, wie sie nur die grössten Männer erregen. — Seine körperlichen Mittel waren so gross, wie sie die Natur selten an einen Menschen verschwendet, denn er sang ohne die mindeste Anstrengung und mit gleichem Wohlklange von dem ungestrichenen *a* bis in das dreigestrichene $\overline{\overline{\overline{d}}}$*). Arteaga geht noch weiter im Lobe dieser

*) Agricola bei Tosi, S. 28. — Gerbers Tonkünstler-Lexicon, Art. Broschi. — *Pensieri e Riflessioni pratiche sul canto figurato*, von Mancini, 1r. Abschnitt: *Valant' uomini e valorose donne nel canto.* Dort sind Lebensbeschreibungen eines Tommaso Guarducci, Antonio Raff, Giovanni Tedeschi, sämmtlich Schüler des Bernacchi, und anderer grosser Sänger und Sängerinnen zu finden. — Arteaga, 2. Th. S. 34. — Dr. Burney's Tagebuch, S. 141. 145. 150. 151. 152—162. 165. Auch mehre Conversations-Lexica geben No-

Digitized by Google

ausserordentlichen Stimme, wenn er sagt: „Keiner hat in unsern Zeiten so vortreffliche, starke und zugleich biegsame Töne von der Natur erhalten, keiner eine so wohlklingende und so umfangreiche Stimme als er. Sie enthielt ohne Unterschied alle Töne, sie mochten so hoch oder so tief seyn, als sie wollten*). Eine schöpferische Einbildungskraft mit einer Biegsamkeit der Organe verbunden, die überall die nämliche war, setzte ihn in den Stand, tausend unbekannte und fremde Formen des Gesanges zu erfinden. Mit seinen natürlichen Gaben stimmte auch seine Kunst überein. Eine vollkommen reine Intonation, die in seiner Kunst wie der Canon Polyklet's angesehen werden konnte, eine ausserordentliche Leichtigkeit, eine unerhörte Fertigkeit in den Trillern, Mässigkeit und Anmuth in den Verzierungen, eine gleiche Vortrefflichkeit im leichten und pathetischen Styl, eine über alles genaue Gradation in der allmähligen Verstärkung und Verminderung der Stimme, so wie es die Empfindung forderte — diess sind die bewundernswürdigen Vorzüge, die ihm allge-

---

tizen über ihn. Auch der geh. Rath Schlosser in seiner Geschichte des 18. u. 19. Jahrhunderts, II. Bd. a. m. O.

*) Agricola a. a. O. (s. vor. Anm.) führt ebenfalls mehre Beispiele von unglaublichem Stimm-Umfang an. „Ich kenne eine Sängerin, welche ganz leicht, mit gleicher Stärke und Reinigkeit der Töne, vom ungestrichenen *b* bis in's dreigestrichene $\overline{\overline{e}}$ geht. Von Caspar Forster dem jüngeren, einem ehemaligen berühmten dänischen Kapellmeister, berichtet uns Matthesons musikal. Ehrenpforte S. 21., dass er vom eingestrichenen $\overline{a}$ bis in's Contra-*A*, drei volle Oktaven tief, gesungen habe. Wir müssen es dahin gestellt seyn lassen, ob nicht zum wenigsten bei den höchsten und tiefsten Tönen dieses ausserordentlichen Sängers etwas gezwungenes mit untergelaufen sey; indessen hat mich von dem, vor nicht gar zu langer Zeit in England und Spanien berühmt gewordenen wälschen Bassisten Montagnana sein ehemaliger Lehrmeister, der Herr Porpora, versichert, dass er ganz natürlich und egal vom *E* des Basses bis in's eingestrichene $\overline{e}$ habe singen können. Eines Saletti, der auch alle Töne vom *f* bis in's $\overline{\overline{h}}$ in seiner Gewalt hat, und anderer mehr, zu geschweigen."

Digitized by Google

gemein zugestanden wurden, und die ihm hernach zu dem grossen Glück verhalfen, welches jedermann bekannt ist.“

Der kunstgeschichtlich wichtige Lebensabriss Farinelli's, welchen sein persönlicher Freund Burnay giebt, nehme hier auszugsweise eine Stelle ein. „Carlo Broschi, genannt Farinelli, ward i. J. 1705 zu Neapel geboren. Sein Vater, Sgr. Broschi, gab ihm selbst seine erste musikalische Erziehung; nachher studirte er unter Porpora, der mit ihm reis'te*). Er war 17 Jahre alt, als er seine Vaterstadt verliess, um nach Rom zu gehen. Hier war, so lange die damalige Oper im Gange war, alle Abend ein Wettstreit zwischen ihm und einem berühmten Trompeter, der ihm eine Arie mit seinem Instrumente begleitete. Dieser Streit schien anfangs freundschaftlich und bloss scherzhaft, bis die Zuschauer anfingen, Theil daran zu nehmen und sich auf die eine oder andere Seite zu schlagen. Nachdem sie verschiedene Mal Noten ausgehalten hatten, worin jeder die Kraft seiner Lunge zeigte und es dem andern an glänzender Fertigkeit und Stärke vorzuthun suchte, kriegten beide zusammen eine haltende Note und einen Doppeltriller in der Terzie, welchen sie so lange fortschlugen, unterdessen die Zuhörer ängstlich auf den Ausgang warteten, bis beide erschöpft zu seyn schienen; der Trompeter, der ganz athemlos war, gab ihn auch in der That ganz auf und dachte, dass sein Nebenbuhler eben so ermüdet seyn würde, wie er selbst war, und dass der Sieg unentschieden wäre: als Farinelli mit einer lächelnden Miene, um ihm zu zeigen, dass er bisher nur mit ihm gespasst habe, auf einmal in demselben Athemzuge mit neuer Stärke ausbrach und nicht nur die Note schwellend aushielt und trillerte, son-

*) Arteaga, 2. Th. S. 34., setzt zu seinen Erziehern Alessandro Scarletti hinzu. Ausgemacht aber ist der grosse Porpora sein Hauptbildner. Später hat er Gerber's Zeugnisse nach (S. d. Tonk. Lex. Art. Broschi) unter Bernacchi studirt und ihm seine höchste Vollendung verdankt.

Digitized by Google

dern auch sich in die schnellesten und schwersten Läufe einliess, wobei er bloss durch das Zujauchzen der Zuhörer zum Stillschweigen gebracht wurde. Hier kann man den Zeitpunkt seiner Vortrefflichkeit anfangen, die er seitdem immer vor allen seinen Zeitgenossen behauptet hat. Schon in den frühen Jahren seines Lebens ward er durch ganz Italien vorzugsweise der Knabe genannt. Von Rom ging er nach Bologna, wo er das Glück hatte, den Bernacchi, einen Schüler des berühmten aus dieser Stadt geborenen Pistocchi, zu hören, welcher damals der erste Sänger, sowohl an Geschmack als an Einsicht in Italien war, und dessen Schüler nachmals die Bolognesische Schule so berühmt gemacht haben. Von da ging er nach Venedig, von Venedig nach Verona, wo man durchgehends seine Fähigkeiten als ein Wunderwerk ansah. Er selbst erzählte mir, dass zu Wien, wo er drei Mal war und Kaiser Karl der VI. ihm die grösste Ehre erwiess, eine Erinnerung dieses Fürsten ihm mehr nützte als alle Lehren seines Meisters und alle Beispiele seiner Mitbewerber um die Unsterblichkeit. Seine Kaiserliche Majestät würdigte ihn einstmals, ihm mit vieler Gnade und Herablassung zu sagen, dass er bei seinem Singen weder das Bewegen, noch das Stillstehen anderer Sterblichen habe, sondern dass alles übernatürlich sey. „Jene gigantischen Schritte — sagte er —, jene unendlichen Noten und Coloraturen überraschen uns, und doch ist es jetzt für Sie Zeit zu gefallen! Sie sind mit den Gütern, die ihnen die Natur verliehen hat, zu verschwenderisch; wenn Sie die Herzen einnehmen wollen, so müssen Sie einen ebeneren, simpleren Weg gehen.“ Diese wenigen Worte brachten eine gänzliche Veränderung in seiner Singart hervor; von der Zeit an vermischte er das Lebhafte mit dem Pathetischen, das Einfache mit dem Erhabenen, und auf diese Weise rührte er jeden Zuhörer sowohl, als er ihn in Erstaunen setzte. Im Jahre 1734 kam er nach England. Jeder, der ihn gehört hat,

Digitized by Google

oder ihn nur aus dem Gerücht kennt, weiss, was für eine Wirkung seine staunenswerthen Talente auf die Zuhörer thaten. Alle waren hingerissen, entzückt, bezaubert. In der berühmten Arie *Sono qual Nave*, die sein Bruder gesetzt hatte, fing er die erste Note so sanft an, schwellte sie durch ganz unmerkliche Grade zu einer erstaunlichen Stärke, und linderte sie auf eben die Weise wieder, dass man ihm völlig fünf Minuten klatschte. Sodann fing er mit einer so glänzenden raschen Fertigkeit an fortzusingen, dass es dem damaligen Orchester schwer ward, mit ihm Takt zu halten. Kurz, er übertraf alle Sänger so sehr, als das berühmte Rennpferd Childers alle anderen Renner übertraf. Doch war er nicht nur an Geschwindigkeit ihnen überlegen, sondern er vereinigte in sich aller grossen Sänger Vortrefflichkeiten. In Ansehung seiner Stimme: Stärke, Annehmlichkeit und weiten Umfang; in seiner Singart: Zärtlichkeit, Anmuth und Fertigkeit. Er hatte Vorzüge, dergleichen man weder vor noch nach ihm bei irgend einem Menschen zusammen antraf, Vorzüge, deren Kraft man nicht widerstehen konnte, und die jeden Zuhörer, den Kenner und Nichtkenner, Freunde und Feinde besiegen mussten" *).

*) Farinelli bezog von 1737 bis 1761 in Madrid als Jahrgehalt, dann als Pension zwei tausend Pfund Sterling. Er war Grand von Spanien, Ritter des grossen Ordens von Calatrava, General-Intendant aller Opern, und hatte als solcher die grössten Sänger, Dichter und Componisten Italiens zu seiner Verfügung, wodurch es ihm nach dem Ausdruck eines Geschichtschreibers möglich ward, alle Pracht und Herrlichkeit des alten Griechenlands zurückzuführen und allen guten Geschmack Athens wieder aufleben zu lassen. Farinelli war am spanischen Hofe in ästhetischen und politischen Dingen der allmächtige Günstling, ohne in der langen Zeit seiner Verwaltung auch nur ein einziges Mal seine Macht gemissbraucht zu haben, so dass selbst die rachsüchtigen Spanier ihn allgemein liebten. Selbst der, der damaligen Regierung Spaniens heftig abgeneigte und strenge Schlosser sagt von ihm (Geschichte des 18. Jahrhunderts und des 19. bis zum Sturz des französischen Kaiserreichs, 2. Th. S. 159—161) nur Gutes, woraus wir hervorheben: „Farinelli, der unter der vorigen Regierung (Philipp V.),

Digitized by Google

Francesco Antonio Pistocchi, ein Castrat, war erlesen, der strahlenden Sonne der neapolitanischen Sängerschulen,

---

ungeachtet des Einflusses, den er hatte, und der Geschenke, die er erhielt, nie öffentlich ausgezeichnet ward, war jetzt eine Staatsperson; doch blieb er in seinem Fach und überliess andern die Staatsgeschäfte. Als Director der Oper machte er diese zur glänzendsten Anstalt dieser Art in Europa, aus allen Gegenden wurden Sänger und Tänzer und Mechaniker nach Madrid berufen, und wer etwas in Spanien zu suchen hatte, auch die Regenten, schmeichelte Farinelli; selbst Maria Theresia, als sie später der Pompadour freundliche Briefe schreiben musste, tröstete sich damit, dass sie ja auch Farinelli habe schreiben müssen. An Farinelli wandten sich die Gesandten der fremden Höfe, und der Minister Ensenada war sein Geschöpf." Ueber Farinelli s. a. „Ausfüllungen müssiger Stunden," vom Pastor Wolf in Weissreussen, 1827.

Ueber die angeführte Aeusserung der Kaiserin sagt Schlosser S. 287: „Wenn übrigens Cove in einer Note sagt und in der Geschichte des Hauses Oestreich wiederholt, dass Maria Theresia über ihren Verkehr mit der Pompadour sich tröstend ausgerufen habe: habe ich doch auch Farinelli geschrieben! so ist das eine grosse Ungerechtigkeit gegen den Letzteren. Farinelli konnte nichts dafür, dass er Castrat war, er blieb aber immer ein grosser Künstler, war im Leben ein Ehrenmann, welcher weder in Spanien seinen Einfluss missbrauchte, noch in diesem Lande oder nach seiner Rückkehr nach Italien in dem Glanze, den er dort zeigen konnte, den Stolz, die Anmaassung, den Uebermuth bewies, welcher sonst Emporkömmlinge verhasst zu machen pflegt."

Eine lesenswerthe Charakteristik der Mara giebt Gerber in dem gleichnamigen Artikel seines Lexicons, sowie der Hofrath Rochlitz in seinem für „Freunde der Tonkunst". In seinen „Erinnerungen an glückliche Stunden" findet sich auch eine gute Beurtheilung der Faustina Bordoni, Gattin des grossen Hasse, einer grossen Sängerin. Was Mancini in seinen wiederholt citirten *Pensieri e riflessioni pratiche sul canto figurato*, und Rochlitz in dem eben angeführten Werke über diese seltene Frau mittheilen, kann hier nur erwähnt werden. Arteaga sagt (2. B. S. 36 — 37) von ihr in Kürze: „Sie war eine Schülerin des guten Contrapunctisten (und Sängers) Michel-Angelo Gasparini, und wurde durch ihr eigenes Verdienst, sowie durch das Glück, die Gattin des grossen Hasse zu seyn, gleich berühmt. Geläufigkeit der Stimme, wie man sie nicht leicht findet, Leichtigkeit und Geschwindigkeit in den Passagen, Geschicklichkeit in dem Gebrauch des Athems, Annehmlichkeit in den Trillern, neue und glänzende Sätze für die Stimme, und überhaupt tausend andere Eigen-

Digitized by Google

die einen Ferri und einen Farinelli gebildet, ein nicht minder hell, aber noch reiner strahlendes Gestirn entgegenzuführen; denn er war es, welcher die glorreiche Singeschule von Bologna gründete, deren hohe Verdienste um die Kunst so unzweifelhaft

---

schaften, deren Seltenheit und Werth nur von den Kennern bestimmt und geschätzt werden kann, haben dem Namen dieser Sängerin einen Platz in den Jahrbüchern der Kunst verschafft."

Wir haben hier folgendes ergänzend zu erzählen, was Rochlitz in seiner Biographie der Faustina mittheilt: Als sie das erste Mal zu Venedig mit stürmischem Beifall in ihrem 16. Jahre öffentlich gesungen hatte, war sie die einzige mit ihrem eigenen Gesang Unzufriedene, und sogleich beschloss sie, ein ganz neues Studium zu beginnen. In Folge dieses heroischen Vorsatzes begann sie die damals in Italien berühmt werdende Singeweise Bernacchi's zu studiren, und liess davon nicht eher ab, als bis sie in dieser neuen Schule nach mehreren Jahren den festen Grund zu dem Baue ihres Ruhmes gelegt hatte.

Hier noch eine äusserst bezeichnende Anekdote von Farinelli. Er war mit dem gewaltigen Senesino zugleich in London engagirt, und dennoch hatte noch keiner den andern gehört, weil beide auf verschiedenen Theatern zufällig alle Abende zu singen hatten. Durch eine damals oft vorfallende Theater-Revolution kamen beide als Sänger auf einem Theater zusammen. Senesino hatte die Rolle eines wüthenden Tyrannen, und Farinelli einen unglücklichen Helden in Ketten darzustellen. Allein gleich bei der ersten Arie erweichte er das Herz, das harte Herz des aufgebrachten Wüthrichs so sehr, dass Senesino seine Theater-Rolle vergass, in eigener Person zu Farinelli lief und ihn umarmte.

Diese sonderbare Geschichte, ein Zeugniss der Macht Farinelli's über die Herzen, ist von ihm selbst dem Dr. Burney als völlig wahr bestätiget worden. „Er erzählte mir — sagt Burney u. a. —, dass er die ersten zehn Jahre seines Aufenthaltes am spanischen Hofe, so lange Philipp V. lebte, diesem Monarchen alle Abende die nämlichen vier Arien vorsingen musste, worunter zwei von Hasse gesetzt waren, nämlich *Pallido il Sole* und *Per questo dolce amplesso* (beide aus *Artaserse*). Die andern beiden habe ich vergessen; doch die eine war eine Menuett, welche er nach Gefallen zu verändern pflegte."

Nach der Erzählung anderer Geschichtschreiber sang Farinelli auf Veranlassung der Aerzte, um die Schwermuth des Königs dadurch zu heilen. Es hat sich also die Geschichte mit Saul und David wiederholt, und die wunderbare Sage von der Macht des Gesanges zieht sich von Orpheus und Arion durch alle Zeiten und Völker herab.

Digitized by Google

waren, dass auch die grössten Sänger es nicht verschmäheten, ihren Geschmack nach dem bolognesischen umzubilden und die durchgebildete Schönheit dieser Gesangsweise sich anzueignen. Es ist hier der Ort, eine Charakteristik dieser Schule zu geben. Zuerst muss hier die Kunst ihres Unterrichtes rühmende Erwähnung finden. Sie war es, welche alle Künste des ausübenden Gesanges zuerst in ein wissenschaftliches System zu bringen suchte; sie war es, welche die Schönheit des Tones besonders verlangte, und sie war es, welche in der Manichfaltigkeit der Style eine wesentliche Bedingung der Kunst des Vortrages suchte. Antonio Bernacchi folgte seinem Meister Pistocchi in der Leitung dieser vortrefflichen Schule, und war so glücklich, der Welt eine bedeutende Anzahl von Sängern des ersten Ranges durch seinen Unterricht zu schenken. Er, der von Natur keine glücklichen Gesang-Organe erhalten, bildete sie demungeachtet durch unermüdetes Studium vollkommen zum Gesange aus, so dass er die Begabtesten in der Praxis weit hinter sich liess, ja der berühmteste Sänger seiner Zeit ward, den Händel und Graun den König der Sänger nannten. Er steigerte noch die Forderungen seines Meisters an den Gesang, und charakterisirte sich durch das Sanfte seines von aller Rauhheit freien Gesanges, durch die Kunst, den Athem als declamatorisches Mittel zu brauchen und ihn unmerklich zu verstärken und zu vermindern, durch die Grazie und Sinngemässheit seiner Manieren, welche letzteren nebst den Cadenzen durch ihn ewig giltige Gesetze erhielten, und durch den Adel seines Vortrages. Er war als der erste Mustersänger seines Jahrhunderts anerkannt, und hätte der unsterbliche Farinelli nicht das Glück gehabt, in seiner Jugend den Bernacchi zu studiren, so hätte er wohl nicht jene Glorie errungen, trotz seiner ungeheueren Kräfte und Gaben, und trotz der angeführten Warnung eines Kaisers. Bernacchi's Hauptverdienst aber ist unstreitig, dass er neben dem Systematischen seines Unter-

Digitized by Google

richtes doch die Bande der Schule erleichterte, indem er eine freiere Singeweise einführte, also dem noch gefesselten Genius die goldenen Schwingen lüftete. Wie alles grosse Verdienst, so ist auch dieses, die freie und natürliche Sprache des Herzens mit der Regel und Satzung versöhnt zu haben, nicht unangefochten geblieben, denn man hat ihm Schuld gegeben, er habe den ächt dramatischen Ausdruck des Gesanges durch eine verschnörkelnde Manier verdorben und den Anlass zu seinem Verfall gegeben. Die beste Rechtfertigung gegen diesen Vorwurf ist wohl die Methode, die er gelehrt hat und welche wir darzustellen gesucht haben; es scheint uns dieselbe die Vorzüge aller grossen Sängerschulen Italiens in sich zu vereinigen und wegen der Reinheit ihres Geschmackes den hohen Ruhm zu verdienen, welchen die Bolognesische Schule seit ihrem Entstehen stets genossen hat*). Viele der grössten Künstler verdanken derselben ihre Bildung, unter welchen der grosse Sopran-Sänger Caselli, der Lehrer unsers grossen Lehrers, Johannes Miksch, eine um so ehrenvollere Stelle einnimmt, als auch er von Natur eine schwache Stimme gehabt, sie aber durch Studium zum Gesange äusserst geschickt gemacht hatte. — In dieser grossen

*) Jenes Werk führt den Titel: „Das System der grossen Gesangschule des Bernacchi von Bologna, dargestellt von H. F. Mannstein. Nebst klassischen, bisher ungedruckten Singübungen. Dresden und Leipzig bei Chr. Arnold. gr. Folio. 1834.

Auch unter dem Titel: *Système de la grande Methode de Chant de Bernacchi de Bologne. Avec des vocalises classiques jusqu' à présent inédites de maîtres de chant formés dans la même école. Redigé par H. F. Mannstein.*

Zur vollständigen Würdigung des Gegenstandes lese man auch: „Die gesammte Praktik der klassischen Gesangkunst. Ein Handbuch für Componisten, Gesanglehrer, Sänger, Cantoren und alle Kenner und Verehrer der Kunst, von H. F. Mannstein. Dresden und Leipzig bei Chr. Arnold. gr. 4. 1839." und das gegenwärtige Buch hier sowie in dem zweiten Abschnitt, welcher die wissenschaftliche Darstellung der gesammten Ausübungskunst dieser grossen Schule enthält.

Digitized by Google

Schule ist das, was gewisse Aufgeblasene jetzt mit breiter und nüchterner Salbaderei immer und immer vom Gesange verlangen — natürliche Declamation —, von jeher erstes, unverbrüchliches Gesetz gewesen; aber wenn diese prosaischen Naturen, oft aus Prüderie, oft aus Sucht nach einer gelehrten Miene, derselben die hohe Cultur, welche sie der Stimme zu geben weiss, tadeln, wenn sie einen an die gesprochene Rede grenzenden kahlen Gesang postuliren, so muss man ihnen sagen, dass sie entweder das Hochpoetische des ächt italienischen Gesanges gar nicht begreifen können, oder die reine grosse Schule gar nicht verstehen. Wahr ist es, dass namentlich in den 1770ger und 80ger Jahren in den Cadenzen und Coloraturen eine grosse Ueppigkeit bei den Italienern eingerissen, dass bei manchen der Gesang mehr darauf berechnet war, Erstaunen zu erregen, als das Herz zu rühren, wie sogar bei Farinelli in seiner Jugend. Wahr ist es, dass die Bravur-Arie zugleich darauf ausgeht, eine glänzende Kehle zu zeigen; aber eines Theils schliesst der Missbrauch den rechten Gebrauch nicht aus, anderen Theils aber hat die Ton- und Athemkraft eines grossen Sängers bei Fermaten und Cadenzen, seine Phantasie bei deren Erfindung, die Leichtigkeit, Biegsamkeit und Schnelligkeit seiner Stimme in der Bravur-Arie allerdings eine an das Erhabene grenzende Wirkung, und zu allen Zeiten haben die grössten Componisten mit besonderer Rücksicht auf diese Eigenschaften geschrieben, ja gerade und ausdrücklich Stücke geschrieben, um dem Sänger zu deren Schautragung Gelegenheit zu geben, welche man eben Bravur-Arien nennt; wie für alle Instrumente gleiche Arbeiten von jeher geliefert worden sind, in neuerer Zeit freilich bis zum Ueberdruss und Ueberfluss. Alsbald kommen wir auf die Gesetzgebung über diesen Punkt des Gesanges, und fügen zum historischen Verständniss hier nur noch Folgendes bei: Es ist sogar behauptet worden, Pistocchi selbst habe einst dem Ber-

Digitized by Google

nacchi vorgeworfen: „Ich habe Dich singen gelehrt, und — wehe mir! — Du spielst!“ Das Stückchen gehört auch zu dem historischen Larifari, der nie ausstirbt; in einem Dutzend musikalischen Büchelchen ist das Geschichtchen zu lesen, was irgend eine Allongen-Perücke dem grossen Bernacchi zum Possen erfunden hat. Wenn die Schule des reinsten Geschmackes, welche in Europa immer als solche gegolten hat, noch eine Apologie bedarf, so sey hier eine aus Arteaga (2. Th. S. 35 — 36) mitgetheilt. „Bernacchi's seltenes Verdienst machte ihn nicht, wie ihn der Graf Algarotti in seinem Versuch über die musikalische Oper unrichtig nennt, zum Haupt einer Schule und zum Marini der neueren Ausschweifungen, sondern zum berühmtesten Sänger seiner Zeit. Antonio Raff, Giovanni Tedeschi, Tommaso Guarducci und Giambattista Mancini sind alle von ihm gebildet, und sowohl die noch Lebenden als die Verstorbenen können ein schönes Zeugniss von dem Verdienst ihres Lehrers ablegen. Der Vorwurf, etwas zur heutigen Verschlimmerung des Gesanges beigetragen zu haben, könnte vielleicht mit mehrerm Rechte dem Pasi aus Bologna, einem Schüler des Pistocchi gemacht werden. Sein aus Läufern, Passagen, Trillern und tausend andern Verzierungen bestehender Styl gefiel nur an ihm, weil er ihm natürlich und ganz eigen war, artete aber aus, sobald er von andern unerfahrenen Sängern nachgeahmt wurde. Carlo Carlani und Pio Fabri, zwei vortreffliche Tenoristen, Bartolino Faentino und Minelli, einer von den Sängern, die in unsern Zeiten den musikalischen Accent vorzüglich besessen haben, waren doch aus der nämlichen Schule.“

Ueberhaupt kann man die Grundsätze dieser und aller guten Singeschulen Italiens von damals in folgende Axiome zusammenfassen:

1) Schöner Ton ist der Stoff aller Musik, und alles was

Digitized by Google

auf seine Kosten gemacht wird, wäre besser gar nicht da. Er muss stets vollkommen rein angegeben seyn und die auszudrückende Leidenschaft schildern.

2) Alle Tonreihen müssen nach der Natur der Leidenschaften, welche sie ausdrücken, eine eigenthümliche Behandlung erhalten.

3) Passagen, d. h. Verweilen der Stimme auf irgend einem Vokal, während sie mehre kurze Noten in verschiedener Gruppirung hinter einander singt, dürfen nur bei Worten angebracht werden, welche eine andauernde, fortlaufende Empfindung, oder eine bestimmte Art von Leidenschaft ausdrücken, oder eine fortschreitende Handlung bezeichnen, oder Zustände malen. Je mächtiger aber die darzustellende Leidenschaft ist, einen um so sparsameren Gebrauch der Passagen erheischt sie. Dasselbe Gesetz gilt im allgemeinen von allen Verzierungen und Ausschmückungen, weil die ungestümsten Leidenschaften in ihrem Ausdrucke am einfachsten sind, auf dem kürzesten Wege und am unmittelbarsten sich offenbaren. Auch nimmt die musikalische Malerei der starken Leidenschaften die Auffassungskraft der Hörer so umfänglich in Anspruch, dass davon für verschönerndes Nebenwerk und geistreiche Blicke nichts übrig bleibt.

4) Die der gesprochenen Rede verwandte Gesang-Form, das Recitativ, ist die einfachste Gattung, darf daher durch melismatisches Verfahren — Portament und Ausschmückungen — seiner Natur nicht entfremdet und der eigentlichen Cantilene nicht genähert werden. Diess darf nur da geschehen, wo der Tonsetzer gesangreiche Empfindungen mit einer sorgfältig vorgezeichneten Melodie ausgestattet hat.

5) Weil das Ohr sich vor allem der Melodie klar bewusst werden muss, wie des Hauptgedankens in einer Rede, so muss das erste Motiv einer Arie allemal in seiner Ursprünglichkeit gesungen werden; sonst tritt statt Theilnahme und Rührung,

Digitized by Google

Kälte und Verwirrung bei dem Hörer ein. Der Anfang eines jeden Gesanges muss aber auch darum stets einfach von Note zu Note gesungen werden: *A*) weil man eben nur dann das Verdienst des Sängers bei der Verzierung würdigen kann; *B*) weil das Ausschmücken des Hauptgedankens bei seinem ersten Erscheinen eine nutzlose Verschwendung ist, indem hier die Aufmerksamkeit des Zuhörers noch in voller Spannung sich befindet, das Ausschmücken der Melodie aber Erhöhung ihres Reizes und Steigerung ihres Effektes bezweckt.

6) Empfindungen, deren Hauptannehmlichkeit in ihrer unvermischten Einfachheit oder in rührender Unschuld besteht, verschmähen gleich den ungestümen Leidenschaften die Verzierungen und Ausschmückungen. Hierher gehört z. B. Kindesliebe, Dankbarkeit und Andacht.

7) Die schnellsten Tempi im Gesange und die figurenreichste Instrumentation des Orchesters lassen ungern Verzierungen zu; Ensemble-Stücke verbieten sie, den einzelnen Stimmen auch das Portament.

8) Fröhlichen und festlichen Gesängen sind die Verzierungen günstig.

9) Auch die Arien vom sogenannten Mittel-Charakter lassen sie zu, weil hier die Melodie, einfach und ohne starke Bilder, die Kräfte des Geistes und Gemüthes nicht so auf einen Punkt concentrirt, dass sie ausser der Hauptsache nicht noch verschönernde Zuthat aufzufassen vermöchten.

10) Sobald eine Person ausdrücklich als singend in der Scene des Drama erscheint, z. B. wenn Serenaden gebracht werden u. s. w., kann sogar mit Verzierungen geglänzt werden, weil hier die Person ganz in demselben Falle mit demjenigen ist, welcher sich singend oder Gesang hörend ergötzt.

11) Alle Verzierungen müssen dem Geist und dem Wesen des Gesangstückes vollkommen analog seyn und mit dem

Digitized by Google

Hauptthema auf angenehme und natürliche Art zusammenhängen. Figuren der begleitenden Instrumente darf die Singstimme nicht entlehnen, weil dem Accompagnement seine eigenen Schönheiten von den Tonsetzern zugetheilt werden.

12) Ueberladung mit Verzierungen, oder Geschmacklosigkeit derselben schadet dem Gesange viel mehr, als gänzlicher Mangel daran.

13) Die freien oder willkührlichen Cadenzen müssen den Eindruck des gehörten Gesanges noch höher steigern, widrigenfalls sie dem gegebenen Tongemälde der Leidenschaft durch Zerstörung der poetischen Stimmung des Hörers schaden. Sie sind daher speziellen Gesetzen unterworfen*).

14) Ohne die Kunst des Schwellens und Tragens der Töne (*Messa e portamento di voce*) ist kein wahrer Gesang möglich, sie sind dessen Herzblut, Geist, Seele, Leben, Ein und Alles.

Vielleicht ist nie eine Kunstgesetzgebung idealischer gewesen, als die des italienischen Gesanges in seiner Blüthezeit, und da diese Gesetze nur von hochbegabten Sängern im Laufe der Zeit erfunden und festgestellt seyn konnten, so forderte ihre strenge Erfüllung natürlich wieder ausserordentliche Kräfte des Geistes und des Körpers. In naturgemässem Zusammenhange mit der, auf dem Wege geschichtlicher Entwickelung erlangten Vollkommenheit des Gesanges also wurden in seiner Blüthezeit an einen Sänger folgende Ansprüche gemacht.

1) Ein Sänger muss einen regelmässig gebauten Körper, eine breite Brust, starke Lungen, einen kräftigen Hals, gewölbten Gaumen, eine wohlgebildete Zunge, und fleischige, aber nicht wulstige Lippen haben. Sein Gaumensegel und Zapfen dürfen

---

*) Diese Gesetze werden im zweiten Abschnitt dieses Buches ihren Platz finden, weil hier nur allgemeine Axiome aufgestellt werden können.

Digitized by Google

nicht lang, und seine Zähne müssen vollständig, aber nicht sehr lang seyn.

2) Die Stimme eines Sängers muss stark, volltönend, metallen, angenehm, gleichmässig, ausdauernd und von weitem Umfange seyn.

3) Ein Sänger muss in allen Regionen seiner Stimme des schönen Tones mächtig seyn und alle in guten Compositionen vorkommenden Passagen, Läufer und andere Manieren, namentlich den Triller, auf eine vollkommene Art auszuführen vermögen.

4) Er muss des Bindens, des Tragens und Schwellens der Töne Herr seyn und einen regelrechten Stimmaushall (*messa di voce*) von dreissig Secunden machen können.

5) Ein Sänger muss den Styl der verschiedenen Gesangarten genau kennen und jede demselben streng gemäss vorzutragen vermögen. Um aber Manichfaltigkeit in seinen Vortrag zu bringen, muss er erfindungsreich im Ausschmücken der Melodieen und bewandert in den Regeln und Gesetzen der Composition und Harmonie seyn.

6) Er muss den Accent und Ausdruck aller Empfindungen und Leidenschaften gründlich studirt haben und eine feurige Einbildungskraft besitzen, um denselben mit erschütternder Wahrheit wiedergeben zu können. Dazu bedarf er aber zugleich eines scharfen Verstandes und geläuterten Geschmackes*), um al-

*) Unter dem Worte Geschmack verstehen wir hier nicht etwa die Gabe, Gesänge mit ansprechender Zierlichkeit und Eleganz vorzutragen; sondern wir verstehen unter Geschmack das geistige Vermögen, welches nur durch die Natur ertheilt, durch Studien nur gebildet werden kann und welches den Künstler alles an dem rechten Orte thun und stets das rechte treffen lässt. Zierlichkeit und Eleganz sind der Mode unterworfen, wechseln vielfach, werden heute angenommen, morgen vertauscht, sie kommen und gehen, und der rechte Sänger wird aus den Mode-Artikeln immer das Gute heraussuchen

Digitized by Google

len gerechten Anforderungen des Gefühls und Urtheils in der Ausübung zu genügen. Empfindsamkeit des Herzens, die Anregerin der Phantasie, kann er natürlich ebenfalls nicht entbehren.

7) Ein Sänger muss ferner seine Sprache vollkommen, d. h. wissenschaftlich verstehen, nicht nur um alle Worte richtig und edel auszusprechen, gehörig zu accentuiren, ihnen ihre grammatikalische und poetische Bedeutung zu geben, sondern damit er auch alle Feinheiten und Schattirungen des Styls fasse und wiedergebe*).

8) Das Studium der alten und neuen Geschichte ist dem Sänger nicht zu erlassen, weil er nur durch dasselbe sich zu der Höhe grosser historischer Charaktere, die er darstellen soll, emporschwingen und sie ganz begreifen kann. Auch die Mythologie braucht er zu diesem Verständniss, wenigstens als theatralischer Sänger; und das Lesen grosser Dichter wird seine Einbildungskraft läutern und beflügeln. Die eben angezogene Stelle sagt hierüber schön: „Er muss Dichter lesen, Poesie und Geschichte werden sein Gedächtniss schmücken, seine Phantasie erwärmen und sein Gemüth in der hohen Stimmung erhalten, welche nöthig ist, grosse dramatische Leidenschaften auszudrücken, den

---

und zu seinen Zwecken verwenden. Der Geschmack aber, welchen wir an dem Künstler verlangen, wechselt niemals, ist über der Vergänglichkeit, weil er ein Sohn der Natur ist, die niemals altert.

*) S. Gesangschule des Pariser Conservatoriums, S. 64. Dieses Werk ist unzweifelhaft unter allen uns bekannt gewordenen Singeschulen die vorzüglichste, und doch müssen wir uns über seine Mangelhaftigkeit verwundern, da neben einem Mehul, Cherubini und Garat — dem ersten Sänger Frankreichs — sogar ein persönlicher Schüler Bernacchi's, Bernardo Mengozzi, mit daran gearbeitet hat. Ein ganz oberflächlicher Vergleich desselben mit unserem „System der grossen Gesangschule des Bernacchi von Bologna“ wird den von uns ausgesprochenen Vorwurf der Lückenhaftigkeit vollkommen begründen. Am meisten muss es Wunder nehmen, dass darin die Tonbildung gar nicht, das Tragen und Binden der Töne so oberflächlich abgehandelt ist.

Digitized by Google

Charakter und die Gesinnung der Personen wiederzugeben, von denen die Geschichte oder die Fabel spricht, und die er darstellen soll."

Die aufgestellten geschichtlichen Belege und Grundsätze sprechen zu beredt für und über den Zustand der Singekunst Italiens im vorigen Jahrhundert, als dass wir noch etwas darüber zu sagen hätten, und wir gehen daher zur Gesang-Composition und ihrer Reform durch den deutschen Gluck über.

Als Repräsentanten der Componisten dieser hochherrlichen Epoche (welche man zwar, wie überhaupt keine, nicht scharf abgrenzen, aber doch bis zum Jahre 1780 rechnen kann) glänzen unmittelbar nach der Zeit eines Hasse, Durante, Leo, Vinci u. m. a., ein Pergolesi, Duni, Perez, Teradeglias, Feo, Sala, und von 1760 an auch ein Traetta, Jomelli, Galuppi, Sacchini, Piccini, Majo, Gretry, Caffaro, Guglielmi, Gluck u. a., an welche sich in den letzten beiden Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts später zu nennende grosse Tonsetzer des Gesanges anschlossen, unter welchen die Deutschen auch als erste Sterne leuchten. Diesen letzteren war es vorbehalten, in der Opern-Composition eine wichtige Umwandlung um diese Zeit zu bewirken, und zwar durch das Genie ihres grossen Landsmannes Christoph Gluck. Dieser hatte bis zum Jahre 1760 ganz in der üblichen Form für italienische Theater eine bedeutende Anzahl Opern gesetzt, welche mit grossem und ungetheiltem Beifall allerwärts aufgenommen worden waren, als plötzlich sein grosser schöpferischer Genius von dem kühnen Gedanken entflammt ward, dass die bisherige Form der italienischen Oper der dramatischen Wahrheit gänzlich entgegen sey. In wiefern er hierbei im Rechte gewesen, werden wir erörtern, wenn wir dem Leser Glucks Gedanken mit den von ihm selbst gebrauchten Worten werden mitgetheilt haben; jedoch halten wir einige historische Andeutungen zur Begründung eines selbstständ-

Digitized by Google

digen Standpunktes für die Leser für unentbehrlich. Zu diesem Behufe sey hier ein kurzer Auszug aus der Mittheilung eingeschaltet, welche im Februar-Stück der Pariser politischen und Literatur-Zeitung von 1774 bei Gelegenheit der Aufführung von: „Iphigenia in Aubis“ gestanden.

„Dieser berühmte Componist*), von welchem bereits eine grosse Anzahl Opern auf verschiedenen Theatern in Italien mit dem grössten Beifall gegeben worden sind, hat zu bemerken geglaubt, dass die Form der italienischen Opern einem dauernden Interesse entgegen steht, und dass die Musik, die ganz dem Ohr geopfert wird, sich mit jedem Tage mehr und mehr von dem wahren Zwecke der dramatischen Handlung entfernt. Ein italienischer Dichter, Namens Calzabigi, von den nämlichen Grundsätzen durchdrungen, hat daher einige Stücke nach einer neuen Form geschrieben, zu welchen Gluck die Musik nach der Ansicht, die er von der dramatischen Musik hegt, versucht hat. Diese Gedichte sind: Alceste, Orpheus, Paris und Helena; man hat sie bereits auf allen italienischen Theatern aufgeführt, wo sie trotz der Gewohnheit und des Widerspruchs der Anhänger der alten Gattung den Beifall desjenigen Publikums errungen

---

*) „Ueber den Ritter Gluck und seine Werke. Briefe von ihm und andern berühmten Männern seiner Zeit.“ Aus dem Französischen von J. G. Siegmeyer. Berlin 1823. S. 8—13. (In diesen Briefen erlauben sich freilich die Franzosen in ihrer weltbekannten Eitelkeit hin und wieder sehr anmassende Urtheile über die italienische Opern-Musik, und scheinen im Ernste die ihrige für besser zu halten, die doch damals mit der italienischen nicht den entferntesten Vergleich aushielt.)

S. a. Gesch. d. abendländ. Musik v. Kiesewetter, S. 91—96. Ueber Gluck und seine Werke ist Zahlloses geschrieben worden, so dass wir uns mit jenen beiden Citaten begnügen, da sie, namentlich die Briefsammlung, alles enthalten, was eben in zahllosen Artikeln gesagt worden ist. Wir geben dann unsere individuelle Ansicht, und stellen sie der Beurtheilung der Leser unter.

Digitized by Google

haben, welches für den wahren Reiz der Musik empfänglich ist. In Wien ist Alceste zwei Jahre ununterbrochen gegeben worden, ohne dass man eine andere Oper zu hören verlangt hat. Orpheus wurde in Wien 1764 zum ersten Male aufgeführt. Die Neuheit derselben erregte sogleich einen grossen Aufruhr unter den Verehrern des italienischen Geschmackes, aber die grossen Schönheiten, von welchen diese Oper so voll ist, vertilgte bald alle Vorurtheile, und bei der fünften Vorstellung erfolgte ein allgemeines Applaudissement, was während zweier Jahre, wo sie hinter einander gegeben wurde, immer zunahm u. s. w."

Die vorhin angekündigten Gedanken Glucks über seinen kühnen Plan befinden sich am fasslichsten und übersichtlichsten von ihm selbst in dem Dedication-Schreiben zur Alceste entwickelt, wo er sagt: „Nachdem ich mich entschlossen hatte, die Oper Alceste in Musik zu setzen, machte ich mir zum Gesetz, alle Missbräuche zu vermeiden, die durch die Eitelkeit und die falschen Begriffe der Sänger, sowie durch die allzugrosse Gefälligkeit der Componisten in die italienische Oper eingeführt worden waren; Missbräuche, die aus den herrlichsten und schönsten Scenen der Oper die langweiligsten und lächerlichsten gemacht haben. Ich suchte die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen, die darinnen besteht: die Poesie zu unterstützen und den Ausdruck der Leidenschaften, sowie das Interesse der Situationen mehr zu verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen und sie durch überflüssige Verzierungen zu schwächen. Ich glaubte, dass die Musik die Poesie auf eben diese Weise unterstützen sollte, wie die lebhaften Farben und die glückliche Uebereinstimmung des Lichtes und Schattens, welche die Figuren ohne Abänderung der Umrisse beleben, eine wohlgeordnete Zeichnung erheben. Ich habe mich daher wohl in Acht genommen, einen Sänger in einer lebhaften Stelle des Dialogs zu unterbrechen, um ihn ein langweiliges Ritornell abwarten zu las-

Digitized by Google

sen, oder ihn in der Mitte seiner Erzählung bei einem günstigen Vokal aufzuhalten, sei es, um ihm entweder Gelegenheit zu geben, seine schöne Stimme in einer langen künstlichen Passage zu zeigen, oder Zeit zum Athemschöpfen zu lassen, einen Orgelpunkt anbringen zu können. Ferner habe ich mir nicht erlaubt, zu schnell über den zweiten Theil einer Arie hinwegzueilen, wenn er auch noch so ausdrucksvoll und erheblich war, oder wie es in der Regel geschieht, die Worte des ersten Theils vier bis fünf Mal zu wiederholen, sie eher zu endigen, als der Sinn es erforderte, und es dem Sänger leicht zu machen, nach seinem Geschmack Variationen und manierirte Passagen anbringen zu können. Endlich habe ich alle diejenigen Missbräuche verbannen wollen, gegen welche das reine Gefühl und der gute Geschmack so lange vergebens gekämpft hat. — Ich habe mir immer gedacht, dass die Ouvertüre auf den Charakter der Handlung, die eben vorgestellt werden soll, vorbereiten und den Inhalt anzeigen müsse; und dass die Instrumente nur nach Verhältniss des Grades der Leidenschaften und des Interesse in Bewegung gesetzt werden sollten, eben so wie man vermeiden müsse, einen zu grellen Abstand zwischen der Arie und dem Recitativ eintreten zu lassen: dass man den wahren Sinn der Periode verstümmle und die Lebhaftigkeit und Wärme der Scene zu unrechter Zeit unterbreche. Ich habe ferner geglaubt, dass der grösste Theil meiner Arbeit sich nur auf eine schöne Einfachheit beschränken müsse, und vermieden, auf Unkosten der Klarheit Paradestellen anzubringen; auch habe ich keinen Werth auf die Erfindung eines neuen Gedanken gesetzt, am allerwenigsten, wenn er nicht mit der Situation übereinstimmte oder mit dem Ausdruck verbunden war; es giebt endlich gewiss keine Regel, die ich nicht zum Bessten des Effekts aufgeopfert habe. — Diess sind die Grundsätze, die mich geleitet haben und mit welchen auch das Gedicht glücklicherweise übereinstimmt. Der be-

Digitized by Google

rühmte Verfasser der Alceste, nachdem er einen neuen Plan des lyrischen Drama entworfen hatte, setzte an die Stelle der blühenden Beschreibung, der unschicklichen Gleichnisse, der frostigen Moral starke Leidenschaften, interessante Situationen, die Sprache des Herzens und eine stete Abwechselung. Der Erfolg hat meine Gedanken gerechtfertigt und der allgemeine Beifall eines so aufgeklärten Publikums hat bewiesen, dass die Einfachheit und Abwechselung das Schöne in allen Kunstprodukten ist.“

Dass Gluck von grossartigen, auf tiefe psychologische Einsicht gegründeten Principien ausging, liegt am Tage; ob er aber — was allen Menschen ohne Ausnahme von jeher geschehen ist und immer geschehen wird — ob er aber gegen fremdes Verdienst nicht allzu streng, für seine Ideen nicht allzu begeistert war, ist eine andere Frage, welche seither von seinen Landsleuten noch niemals mit Ruhe und Unpartheilichkeit erwogen worden ist. Jedenfalls ist der Tadel Glucks wenigstens gegen die grössten Italiener seiner Zeit zu hart, denn er klingt, als sey er gegen bornirte Stümper gerichtet, die von Natur und Wahrheit nicht eine Spur gehabt hätten. Betrachtet man jedoch z. B. Piccini's Opern, gegen welche Gluck insonderheit kämpfte, so wird man, will man nicht dem Patriotismus zu viel Gewalt einräumen, nicht einstimmen können. Vielleicht könnte man sogar sagen, Gluck habe die Natur der Musik, die er als blosse Dienerin der Poesie bezeichnet, in der Theorie sehr prosaisch aufgefasst, da sie keineswegs bloss die „Bestimmung hat, die Poesie zu unterstützen und den Ausdruck der Leidenschaften, sowie das Interesse der Situationen mehr zu verstärken,“ sondern vielmehr den wichtigeren Theil der Oper ausmacht, ohne welchen die Poesie um so weniger Werth hat, je vortrefflicher, d. h. je opernmässiger sie ist. Denn jedes gute Opernbuch muss für die musikalische Composition umsichtig berechnet seyn. In der Praxis hat diess Glucks Genius selbst am bessten bewiesen

Digitized by Google

und die Gefahr glücklich vermieden, welche aus jener Kunstansicht leicht für ihn hätte erwachsen können. — Wahr ist es, dass damals die Menge der Coloraturen in Ueppigkeit auszuarten drohete, und dass der Bravur-Arien viel zu viele gesungen wurden; auf der andern Seite aber ist Glucks Gesang wieder in dem Grade einfach, dass, wenn alle Tonsetzer ihn zum Muster genommen hätten, er wohl wieder zu seinen Uranfängen zurückgekehrt wäre. Noch mehr! ist Glucks Gesang der einzig declamatorisch richtige, so haben wir ausser seinen Arien gar keine weiter, denn von Scarlatti bis Rossini hat kein Mensch die Passagen, Rouladen, Triller, Cadenzen und alle Verzierungen so sorgfältig vermieden, wie Gluck; aber im Gegentheil sind die grössten uns bekannten Werke im Opern- und Kirchen-Style, nicht bloss der Italiener, sondern auch der Deutschen, ausserordentlich reich an figurirtem Gesange: z. B. Händels Messias, Graun's Tod Jesu, Hasse's grosse Messe und sein grosses Requiem, Haydns Schöpfung, Naumanns Vaterunser und seine Psalmen, Mozart's Entführung aus dem Serail, seine Zauberflöte, sein Don Juan, und unzählige andere hohe Meisterwerke, die alle in ihren ausgearbeitetsten Solo-Gesängen, wäre Gluck's Ansicht vom Gesange die einzig wahre, der Vorwurf der Unnatur treffen würde. Wir glauben vielmehr, dass Glucks spätere Behandlung des Gesanges nur seinem Genius vorbehalten war, nur ihm in dieser einzigen Vollkommenheit gelingen konnte. Vielleicht haben das die Tonsetzer auch gefühlt, denn unseres Wissens hat keiner von ihnen, so viele auch die hinreissende Wahrheit seiner Declamation studirt und erfasst haben, die Eigenthümlichkeit seines Styls nachgeahmt; klagt doch Gluck selbst schon in der Vorrede zu seiner Oper Paris und Helena: „Nur in der Hoffnung, Nachahmer zu finden, entschloss ich mich, die Musik der Alceste herauszugeben und glaubte mir schmeicheln zu dürfen, dass man sich beeifern würde, den von mir betretenen Weg zu verfolgen,

Digitized by Google

um die Missbräuche zu zerstören, die sich in die italienische Oper eingeschlichen und sie entehrt haben; ich habe mich aber überzeugt, dass meine Hoffnung bis jetzt vergebens gewesen ist u. s. w.“

Zum Beweise, welche hohe Wirkung ein grosser Componist selbst durch den bravurmässigen Styl erschwingen, ja, welche Wahrheit des Ausdrucks er sogar hineinzulegen vermöge, schalten wir eine Arie Naumanns ein*). Wir hoffen, dass bei aller Ehrfurcht vor Glucks Kunstansicht, bei aller Begeisterung für seinen Styl man derartige Compositionen doch auch schön finden könne. Die beifolgende Tondichtung ist genommen aus Naumann's 96stem Psalmen, und wir glauben uns den Beifall der Kenner zu verschaffen, wenn wir zugleich zum Beleg der Fortschritte der Deutschen in dieser für sie so ruhmvollen Epoche diese seltene Composition einschalten, umsomehr, da Naumanns Werke nur wenigen zugänglich sind.

Hingegen ward die von ihm begründete neue Form der Arie bald allgemein angenommen und nachgeahmt. Vor allen Dingen muss nämlich eingeräumt werden, dass die Arien der damaligen Italiener zu sehr ausgesponnen waren, dass der zweite Theil, der durch die Wiederholung des ersten zum Mittelsatze ward, im Verhältniss zum ersten Theile zu kurz und unbedeutend, wie auch die von uns gegebene Arie Hasse's zeigt; es muss eingestanden werden, dass die „Reprise“, das „*Dacapo*“ des eben erst gehörten, von dem zweiten kurzen Theile der Arie ganz flüchtig unterbrochenen Hauptsatzes nur durch Ausschmückungen grosser Sänger neuen Reiz für das Ohr gewinnen konnte. Diese Mängel der Arie waren so fühlbar, Glucks verlangte Reform hier so von innerer Nothwendigkeit geboten, dass sie sich selbst in Italien Bahn brach. Auch hier vermied man fortan, noch bei Lebzeiten des grossen Deutschen, die zu grosse Aus-

*) S. Beilage Nr. 5.

Digitized by Google

dehnung der Arie, schaffte den zweiten Theil ab, verwies das *Dacapo*, flocht den bisher gesonderten Mittelsatz in die Arie mit hinein, ging aus diesem mehr oder weniger bemerkbar in den ersten Satz zurück, und führte nun diesen mit einigen schwunghaften Zusätzen zum Ende hin, wodurch denn unleugbar die Arie an künstlerischer Einheit gewann.

Im Oratorien-Styl war übrigens diese Form der Arie schon zu Händels Zeit gebräuchlich, denn z. B. die Arien in dessen Messias sind, die grosse Ausdehnung derselben abgerechnet, ganz im modernen Geschmack gearbeitet, den jedoch die neapolitanische Schule damals nicht anerkannt zu haben scheint.

Wenn aber Gluck fordert, dass „kein zu greller Abstand zwischen der Arie und dem Recitativ eintrete," so hat er zwar auch hier seine Worte durch die Praxis bethätiget, indem allerdings die grossartige Einfachheit seines Arien-Styls an das Recitativ grenzt; allein, was seinem Genius vergönnt war, konnten nicht alle anstreben, es durfte ihnen nicht angesonnen werden, das im Laufe einer zweihundertjährigen Kunstschule gewonnene Schöne — die von dem Recitativ sowohl auf dem Notenplane wie in der Compositionsweise völlig gesonderte Arie — wieder aufzugeben, um mit dem Compass eines kühnen Seefahrers ein klippenvolles, gefährliches, aber glücklich durchschifftes Meer abermals zurückzulegen und jenseit einem neuen Golkonda nachzuspüren. Indessen hat Glucks edle Einfalt in der Melodie auch hier wesentlich genützt, indem sie der überhand nehmenden Ueppigkeit, die leicht in Schwulst und Bombast ausarten konnte, einen hellen und warnenden Spiegel entgegenhielt.

Wenn nun auch Italiener und Franzosen — die erst eigentlich durch unsern grossen Landsmann von ihrem Lulli und Rameau erlös't wurden — der gewaltigen Einwirkung Glucks sich nicht entziehen konnten, zog auch durch ihren Himmel sein flammendes und reinigendes Gewitter; so hat doch die deutsche

Digitized by Google

Musik seinen Einfluss am stärksten empfunden, indem unsere Tonsetzer Glucks edeln und reinen Geschmack, die Kraft und Wahrheit seines Ausdrucks und die Fülle seines Instrumenten-Spieles am gründlichsten studirten und erfassten. So wurde Gluck das Vorbild Joseph Haydns und Mozarts, zu deren schöner Zeit wir uns jetzt wenden.

Viertes Kapitel.

Vierte Periode des Gesanges, von Gluck bis auf die neueste Zeit.

(1780 — 1844.)

Wir datiren diese Epoche desswegen vom Jahre 1780, weil bis dahin Glucks Thätigkeit reicht, und Haydn von da ab seine Messen und Oratorien — „die Schöpfung" und „die Jahreszeiten" —, diese unvergänglichen Denkmale des Gesanges, componirte. Hätte auch in dieser Periode nur der himmlische Haydn und der gottgeliebte Mozart gelebt; wären all jene lichtgeborenen Genien Deutschlands und Italiens (— Cimarosa, Paesiello, Naumann, Zingarelli, Schuster, Salieri, Beethoven, Cherubini, Anfossi, Paer, Winter, Spontini, Weber, und so manche andere, an Kräften freilich nicht alle gleich —) der hochentzückten Welt nicht erschienen, so wäre sie im Besitze dieser beiden Geister doch immer noch reich zu nennen. Es erfüllt aber mit Wehmuth, dass in der Epoche, welche an grossen componirenden Sängern so reich ist, die Menge der grossen vortragenden Sänger immer mehr abnimmt. Die grosse Sängerschule Italiens gleicht auch hierin seiner grossen

Digitized by Google

Malerschule, denn noch viel rascher, als sie sich gebildet, verschwindet sie. Vom Jahre 1590 hebt sie ihren kühnen Lauf an, erreicht bis zum Jahre 1750 ihre höchste Vollkommenheit, bleibt ungefähr ein halbes Jahrhundert im Besitze derselben, und sieht die strahlende Sonne ihrer Grösse und Majestät wieder erbleichen, so dass man ihren Kreislauf in die zwei Jahrhunderte von 1590 bis 1790 setzen kann, wenn man den Solo Gesang als in sich abgeschlossenes Ganzes, ohne die Vorschule des vielstimmigen Gesanges von Gregor dem Grossen an, betrachtet. Demungeachtet jedoch ist diese geschichtlich gar nicht von jenem zu trennen, indem der contrapunctische Gesang dem Solo-Gesange nothwendig vorangegangen seyn musste, weil er der Baum ist, auf dem allein die köstliche Frucht wachsen konnte.

Nach einem ewigen Naturgesetze musste die italienische Sängerschule von ihrem höchsten Gipfel wieder abwärts steigen: die Grösse und Schönheit des Tones, die Vollkommenheit der Technik und die Reinheit des Geschmackes erlagen nach und nach in dem nie endenden Kampfe mit dem grossen Haufen, und freilich wieder durch die Schuld der Künstler, welche um die Gunst des musikalischen Pöbels*) buhlten und über seinem leicht zu erregenden Beifallsgeschrei das schwer zu befriedigende Urtheil der Kenner und die Aufgabe der Kunst vernachlässigten. Dadurch ist der Verfall der Künste von jeher herbeigeführt worden. — Als nun der Anhänger der grossen Schule immer weniger wurden, die Singemeister und Sänger des grossen Styls allmählig abstarben, musste der öffentliche Geschmack natürlich immer mehr verwildern, und dem Uebel konnte dadurch nicht abgeholfen werden, dass noch hier und da ein

*) „..... *del volgo ignorante, che molto volte applaude a quello, che meritcrebbe le fischiare.*“ *Doni delle mélodie.* („.... des unwissenden Pöbels, welcher oftmals demjenigen Beifall klatscht, was verdient hätte ausgepfiffen zu werden.“ Doni über die Melodieen).

Digitized by Google

einsamer Engel die Klage der Weisheit sang. Denn obwohl noch zwei oder drei klassische Meister bis in die Neuzeit lehrten, so können doch die wenigen von ihnen gebildeten Schüler dem gewaltig daher fluthenden Strome des Verderbens keinen Damm entgegen setzen. Als nun der Brunnen aller Musik versiegt war, konnte sich die instrumentale und compositorische natürlich nicht in ungeschwächter Fülle erhalten, auch sie gerieth auf bedenkliche Abwege, wodurch der Gesang immer mehr verfiel und bald das rationale und ursprüngliche Verhältniss sich allgemach umkehrte, so dass die Componisten die Natur der Instrumente bei ihren Gesang-Compositionen zum Massstab nahmen, und die Sänger um die Geläufigkeit einer Geige oder Oboe buhlten, Kraft, Fülle und Schönheit des Tones, Vortrages und Ausdruckes der Leidenschaften verlernten und den Adel des Gesanges entwürdigten. Die Melodie verlor dabei täglich mehr an poetischer Tiefe und Kraft des Gedankens, wurde nach und nach ein inhaltloser Sinnenkitzel. Den Anfang dieses Verfalles, der hauptsächlich in zu häufigem Gebrauche der Passagen besteht, kann man von dem Erscheinen der Opern „*Cosa rara*“ von Martini (nicht dem berühmten Contrapunktisten), und „*Griselda*“ von Paer datiren. In vielen Sachen Rossini's ist dieser falsche Styl auf die Spitze gestellt, bis auch er in seinem „Tell“ und der damals auftretende Bellini einen richtigeren Weg wieder einschlugen. Die Deutschen haben eigentlich nie in dieser Manier componirt, dagegen seit dem Anfange unsers Jahrhunderts die Behandlung der Stimme in der Composition theilweise bis zur völligen Unsingbarkeit getrieben, obwohl sie ein Streben nach Charakter nicht verleugneten, dabei aber wieder harmonischen Effekten und einer Ueberfülle der Instrumentation im Vereine mit den neueren Franzosen nachliefen. Grossen Ruhm haben bei uns in neuerer Zeit ein Weber, Spohr, Mendelsohn-Bartholdi, Meyerbeer, Reissiger, Lindpaintner, Schneider, Kreutzer, Richard

Digitized by Google

Wagner u. e. a. als Gesang-Componisten erlangt. — Es ist bedenklich und misslich zugleich, über die Mitwelt ein gerechtes Urtheil zu sprechen, es kann keine Zeit ihren eigenen unpartheiischen Richter machen, und wir überlassen es daher unsern einsichtsvollen Lesern, nach den geschichtlichen und künstlerischen Mittheilungen des gegenwärtigen Buches über unsere musikalischen Zustände zu philosophiren. Als bemerkenswerth führen wir noch an, dass sich in Deutschland nie eine eigentliche Sängerschule gebildet, und in Italien ebenfalls ein grosser Mangel an gutem Gesange neuerdings überhand genommen hat. Mit Wehmuth erfüllt es den Kunstfreund, dass in unserer geldgierigen, aktien-schwindelnden, schachernden Zeit ein Aufschwung des Gesanges weder hier noch da zu hoffen ist.

Wir gehen nun über zu dem zweiten Abschnitt, der systematischen Darstellung der Ausübungskunst des Gesanges, wie sie sich in dem geschilderten langen Entwickelungsgange gebildet und festgestellt hat und in der Blüthezeit, in dem goldenen Zeitalter des Gesanges von den grössten italienischen Sängern als unumstössliche Wahrheit anerkannt und in der Praxis ausgeübt worden ist. Dem Zwecke dieses Werkes getreu, werden wir jedoch auch stets die Abweichungen von der klassischen Schule, welche die neuere Zeit bewirkt hat, mit würdigender Kritik entwickeln und zugleich die Geschmacksrichtung der Gegenwart bezeichnen, sobald sie von Einfluss auf den Gesang ist oder war.

Digitized by Google

Fünftes Kapitel.

Von den Eigenschaften eines Gesanglehrers.

Es liegt in der Natur der Sache, dass die Quelle, aus welcher die Kunst der Sänger fliesst, die Persönlichkeit der Gesangmeister und deren Erfordernisse zum Unterricht, hier den ersten Platz finden muss. Da jedoch aus der vorhergehenden Geschichte des Gesanges dem Leser die grosse und tiefsinnige Idee desselben, und hoffentlich auch die zu seiner Ausübung beim Vortrag und Unterricht befähigenden Eigenschaften theoretisch klar geworden sind, so geben wir hier nur einen praktischen Ueberblick der Ansprüche, welche die italienischen Sängerschulen im vorigen Jahrhundert an die Lehrer stellten.

1) Ein Singemeister muss im unbeschränkten Besitz der Kunst des schönen Tones seyn.

2) Er muss den Bau und die durch ihre Natur bedingte Behandlungsweise aller Stimmen genau kennen. Von höchster Wichtigkeit ist ihm in dieser Beziehung die Kenntniss des Registerwesens der Stimmen und dessen naturgemässe Ausbildung (s. Kapitel 9.).

3) Der Singemeister muss alle Manieren regelrecht ausführen, geschmackvolle erfinden und den Gesetzen der Harmonie gemäss überall anbringen können.

4) Er muss ein tiefes Verständniss der Poesie, der Composition und ihrer Verschmelzung zu einem Ganzen im Gesange besitzen. Dazu gehört unter anderem auch die Kenntniss des natürlichen Accents und Ausdruckes der Leidenschaften, und die kunstgemässe Nachahmung desselben in den verschiedenen Stylen des Gesanges.

Digitized by Google

5) Eine gründliche Kenntniss der Sprache, grosse Belesenheit in der Geschichte und poetischen Literatur, Scharfsinn, Beurtheilungskraft menschlicher Geistes- und Körperfähigkeiten, nebst einer ächt poetischen Auffassungsweise sind ihm unentbehrlich, um die Begeisterung der Schüler zu wecken, ohne welche Niemand zum wahren Künstlerthume gelangen kann.

6) Da der Gesangmeister mehr als irgend ein Lehrer auf Gefühl und Phantasie der Schüler zu wirken hat, so muss sein Charakter rein und seine Gesinnung tugendhaft seyn, es muss ihn ächte Moralität schmücken.

Sechstes Kapitel.

Ueber das Verfahren eines Singemeisters bei der Beurtheilung von Individuen, deren Ausbildung ihm angetragen wird.

Bevor ein Lehrer die angebotene Bildung einer Person zum Künstler übernimmt, geschehe es nun mit ausdrücklichen Worten oder stillschweigend durch Annahme der angetragenen Function, muss er sich erst von dem körperlichen Zustande des betreffenden Individuums vollkommen unterrichten. Die Gestalt des zukünftigen Schülers wird sich zuerst seiner Beobachtung darbieten und darum auch zuerst seiner Prüfung verfallen*). Will sich nun der Kunstjünger dem Theater widmen, ohne im Besitz

*) Obgleich vorzugsweise die Gesetze der Ausübungskunst aus der besten Zeit des italienischen Gesanges hier verhandelt werden sollen, so müssen wir doch gleich bei dem gegenwärtigen Punkte seiner Natur nach die Gegenwart berühren, weil diese an die Sänger geringere Forderungen als die Vergangenheit macht.

Digitized by Google

einer angenehmen Körperbildung zu seyn, so rathe ihm der Meister von seinem Vorhaben ernstlich ab, wenn seine ungünstige Erscheinung nicht durch eine höchst glänzende Stimme ausgeglichen wird. Es ist nun einmal Gesetz der Mode, dass dramatische Künstler, namentlich die weiblichen, durch ihre Gestalt glänzen sollen, und man verzeiht ihnen eher die bedeutendsten Mängel, als den einer reizenden Erscheinung. Früher war es anders, man verlangte mehr inneren als äusseren Beruf, und verzieh einer Sängerin gern den Mangel der Schönheit, sogar der Jugend, wenn nur ihre Leistungen schön und frisch waren. Umgekehrt forderte man ehemals weit vollkommnere Stimmen und grossartigere Mittel von den Sängern der Theater und Kirchen als heut zu Tage, man unterschied sogar ausdrücklich ihre Stimmen von denen für die Kammer-Musik (*voce da camera*). Die Ansprüche, welche demnach ein Gesanglehrer ehedem an einen Schüler machte, weichen von den heute zu stellenden ab. Sonst musste ein Schüler seinen Beruf zur Kunst durch eine ausgezeichnete Stimme documentiren, d. h. die Stimme musste äusserst klangvoll, stark, gleichmässig, wohllautvoll und von weitem Umfange seyn. In unserer Zeit werden viele beschränkte Stimmen einzig durch ihren natürlichen Wohlklang berühmt. Wenn man jetzt vorzugsweise an Sängern eine angenehme, einnehmende Gestalt verlangt, so muss Seiten der Singemeister diesem Verlangen möglichst nachgegeben werden, während die alten Lehrer an einem Schüler einen regelmässigen Körper, eine breite Brust, starke Lungen, einen kräftigen Hals, gewölbten Gaumen mit normalem Zapfen und Segel, eine wohlgebildete Zunge, vollständige Zähne und sanft gewölbte Lippen forderten.

So verschieden sind die Ansichten von ehemals und von jetzt über die Berufseigenschaften eines Sängers. — Wir können uns des Eingehens in eine Kritik über den Geschmack, der die Requisite eines Sängers in der Vergangenheit und Gegen-

Digitized by Google

wart bestimmt hat, um so eher enthalten, je lauter diese Requisite selbst für und gegen sich sprechen. — Wie sich von selbst versteht, kommen alle Zeiten darin überein, dass der Schüler musikalisches Gehör, d. h. ein scharfes Ohr für reine Intonation von der Natur erhalten haben müsse, welches zwar ausgebildet, aber nicht angebildet werden kann.

Siebentes Kapitel.

Von der Einweisung der Stimmen.

Der Akt der Einweisung oder der Classification der Stimmen ist ein entscheidender und wichtiger, weil die letzteren dadurch den ihnen zukommenden Platz erhalten, weil also dadurch entschieden wird, ob eine Stimme den tieferen, mittleren oder hohen Lagen angehört. Missgriffe Seiten des Meisters bei diesem Geschäft sind bei dem gar nicht fest zu ermittelnden Umfang der Stimmen sehr leicht zu begehen, aber stets vom grössten Nachtheil für die Singenden, gewöhnlich von baldigem Stimmverlust begleitet. Im Naturzustande sind die an einander grenzenden Stimmen — der tiefere und höhere Bass, der tiefere und höhere Tenor, der Alt und tiefere Sopran, dieser letztere und der hohe Sopran — weniger nach dem Umfang ihres Tongebietes, als nach dem Charakter ihres Klanges und der Färbung ihrer Vokale von einander zu sondern. Eine ausgezeichnete Alt-Stimme reicht z. B. in der Höhe oft über den Umfang eines minder begabten Mezzo-Sopran hinaus; nichts destoweniger hat sie die Töne, mit welchen sie bequem und schön singen kann, ihre Singlage, in einer tieferen Sphäre,

Digitized by Google

und sie würde zerstört werden, wenn durch gewaltsame Erhöhung derselben in ihren Organismus eingegriffen würde. Daher muss die Einweisung der Stimmen nach Anleitung des Klang-Charakters und Ton-Colorites betrieben werden. Je tiefer nämlich die Stimmen sind, desto umfangreicher, markiger, vibrirender ist ihr Klang, desto dunkler ihre Aussprache der Vokale; in dieser Beziehung ist z. B. der Alt ganz ein anderer als der tiefe Diskant, und der Singemeister, welcher diese Fingerzeige der Natur lebendig erfasst hat, kann bei dem Geschäft der Classificirung der Stimmen nicht irrren*).

Achtes Kapitel.

Vom schönen Tone.

Der schöne Ton ist allein das Material, woraus der Sänger seine Bildungen schaffen darf; er ist nicht das Product einer glücklichen Organisation, sondern die Frucht der Kunst, so dass auch die vollkommenste Stimme ihn nur durch gute Studien gewinnen kann. Er kann nur nach gewissen Gesetzen gebildet werden**) und ist daher 1) das Erzeugniss eines glücklichen, nach der bessten Methode und ächt künstlerischen Prinzipien ausgebildeten Organismus. Er ist aber auch 2) der Erguss einer feurigen Phantasie, eines lebhaften Gefühls, eines durchaus ver-

*) Die gesammte Praktik der klassischen Gesang-Kunst von Mannstein, S. 2 — 4.

**) S. das System der grossen Gesangschule des Bernacchi von Bologna u. s. w. Dargestellt von H. F. Mannstein, S. 7—16. — Dessen gesammte Praktik der klassischen Gesangkunst, S. 11 — 18.

Digitized by Google

edelten Geschmackes, und demnach dem Reiche der Ideale angehörig. Das ist der Grund, warum der vollkommen schöne Ton nur von den grössten und gebildetsten Naturen immer und völlig beherrscht wird.

Um aber den Schülern des Gesanges den schönen Ton zu lehren, genügt es nicht, ihnen schöne Töne vorzusingen, sondern es muss ihnen vor allen Dingen ein richtiger Begriff über die Kunst der Stimmgebung beigebracht werden, d. h. sie müssen durch gründlichen Unterricht lernen: 1) die regelrechte Körperhaltung, 2) die Mundstellung, 3) die in den verschiedenen Regionen der Stimme anzuwendende verschiedene Quantität des Athems, 4) die Art, den Ton herauszuziehen (*Filar il tuono*), zu spinnen, 5) den richtigen Ton-Anschlag, 6) die richtige und vollkommene Aussprache aller Vokale. Der Unterricht in diesen Künsten bildet die Vorschule des schönen Tones. Um denselben später auf allen Chorden ausführen zu können, muss also der Sänger alle Töne seiner Stimme von einem Ende bis zu dem andern vor allen Dingen sorgsam bilden, d. h. ihnen alle Schroffheit, Härte, Rauhheit, allen Nasen- und Kehlton benehmen, das sanfte Ziehen der Töne, woran es den deutschen Sängern so sehr mangelt, fleissig üben und sich auf allen Tönen der lautersten Aussprache bemächtigen, dann erst kann er das Studium des schönen Tones mit Erfolg treiben. Um aber diesen schönen Ton in allen Sphären seiner Stimme bilden zu können, muss der Sänger auch die verschiedenen Register derselben vereinigen, d. h. sie kunstmässig so bilden, dass sie wie seine schönsten Mitteltöne klingen.

Da die Italiener, die Schöpfer des schönen Tones, denselben in der neueren Zeit so sehr vernachlässigen, dass ihre jetzige Sänger-Generation ihn kaum dem Namen nach kennt, so darf man sich nicht verwundern, wenn er auch unter den Deutschen und Franzosen nur selten zu finden ist.

Digitized by Google

Neuntes Kapitel.

Von der Kunst des Vortrages.

Unter der Kunst des Vortrags versteht man die Fähigkeit, alle verschiedenen Gattungen des Gesanges dem Style gemäss zu singen, in welchem sie die Kunstgeschichte ausgebildet hat. Er zerfällt in zweierlei Arten: 1) in die Kunst, die Compositionen, wie sie von den Tonsetzern gestaltet sind, schulgerecht zu singen, und 2) sie mit stylgemässen Verzierungen auszuschmücken. Hier wollen wir den Styl der verschiedenen Gesangweisen charakterisiren und zugleich die Natur der Manieren, welche jeder zusagt, entwickeln. Zuvörderst erklären wir noch, dass wir auf das Erlernen und die Methodik der Manieren in vorliegendem Werke nicht eingehen können, weil diese Gegenstände in die praktische Singeschule gehören; wir werden hier auch keine weitere Apologie der melodiösen Ausschmückungen geben, sondern berufen uns in dieser Beziehung auf unsere vorherige Besprechung dieses wichtigen Gegenstandes und erklären noch, dass die gute italienische Schule, anerkannt die besste der Welt, Ausschmückungen, Cadenzen und ausgeführte Fermaten als eine wichtige Aufgabe für die Sänger gehalten hat.

Die schwierigste Gesanggattung ist unstreitig das Cantabile, welches den langsamsten Sätzen für die Intrumentalmusik entspricht, und gewöhnlich ein langsames Andante, Larghetto, oder ein bewegteres Largo oder Adagio bildet, weil die ganz langsamen Stücke des Largo und Adagio zu traurige Empfindungen für die Kraft und Salbung des Cantabile ausdrücken. Nach den Cantabile's der Opern aus Glucks erster Periode — denn in der zweiten schrieb er keine, weil er sie in seinem Ri-

Digitized by Google

gorismus plötzlich für „unnatürlich“ hielt — giebt das mehrmals angeführte Werk des Abt Arnauld (— Briefe über den Ritter Gluck, von ihm und andern berühmten Männern seiner Zeit, S. 41 — 42 —) folgende Definition des Cantabile: „Das Cantabile besteht aus musikalischen Sätzen, die einander gleich, oder wenigstens fast gleich sind, unterbrochen durch unvollkommene und vollkommene Schlüsse, die sich immer auf den Hauptgedanken beziehen; verbunden und variirt durch leichte, natürliche und nicht von der Tonart entfernte Modulation, ein regelmässiges, beständiges und marquirtes Taktmaass, was weder zu langsam, noch zu geschwind seyn darf, diess alles auf eine Weise ausgeführt, um die Hauptidee zu erheben und zu befestigen.“ Die Ausschmückungen der verwandten Sätze bei ihrer Wiederkehr dürfen nicht in reichen Passagen bestehen, sondern müssen kurze, aber weite, der Melodie nachgebildete, mit Würde und Langsamkeit ausgeführte Figuren sein. Die Töne müssen im Cantabile mit salbungsreichem Portament, und wenn auf einzelnen Vokalen ganze Tonreihen vorgeschrieben sind, mit innigem Ligato mehr als anderwärts verbunden werden. Die feierliche Stärke dieser Gesangart verlangt das Aushallen der Stimme am meisten, und jede Note muss darin (nach einem sehr bezeichnenden technischen Ausdruck) „cajiolirt“ oder „geschmeichelt“ werden, wodurch die zarte und zärtliche, liebkosende Behandlung des Tones ausgedrückt werden soll. Das eben citirte Werk schildert in seiner Weise den Vortrag des Cantabile folgendermassen: „Da das Cantabile zur tragischen Gattung der Musik gehört, so darf es nur so wenig wie möglich Noten geben, denn die grössten Effekte müssen gerade durch die einfachsten Mittel bewirkt werden, weil starke und reiche Passagen nur an die Kunst erinnern und alle Wahrscheinlichkeit und Illusion zerstört werden würden. Dazu gehört noch, dass die Töne weder zu schwer, noch zu spitzig seyn dürfen; aber indem sie sich ent-

Digitized by Google

wickeln, so zu sagen, einen krummen Bogen bilden und zwar dergestalt, dass sie nichts widerliches an sich haben und nichts, was das Ohr beleidigen könnte. Wir halten uns verpflichtet, für diejenigen, welche die Cantabile's in der Gluckschen Musik so hoch schätzen, die Bemerkung zu machen, dass diese Definition aus seinen Stücken dieser Gattung gezogen ist."

Je langsamer nun die Tempi sind, destomehr ermangeln sie des geistigen Aufschwunges, drücken mehr Rührung der Seele, Niedergeschlagenheit, Trauer, Entsagung und dergleichen aus, welche viel Portament, aber die wenigsten Ausschmückungen heischen. Jemehr sich aber die Gesangart zum Allegro neigt, wie Andantino, Affettuoso, Allegretto u. s. w., desto brillantere Verzierungen gestatten sie, hingegen müssen aber die dazwischen liegenden singenden Noten hervorgehoben, die Triolen und Sextolen in der Weise marquirt werden, dass man die erste Note derselben, weil sie die Hauptnote der Harmonie nach ist, stärker artikulirt, wodurch der Rythmus an Ausdruck wesentlich gewinnt. Wie alle Bewegung in dem pathetischen Genre lebhafter als in der tragischen Singweise des Cantabile und den ihr verwandten Gattungen des Adagio di molto, des Lento assai u. a. m. seyn muss, so müssen auch die Manieren des Trillers u. s. w. eine raschere Bewegung darin haben.

Das Andante der bewegteren Art hat den Charakter des Graziösen, der Anmuth, der Vortrag darf also nicht grossartig, oder gar erhaben seyn; weithin rollende Passagen oder prachtvolle Figuren sind hier ebenso wenig an ihrer Stelle. Dieses Andante liegt zwischen der Majestät des Cantabile und den zuletzt angeführten Charakteren mitten inne, und demgemäss muss auch sein Vortrag seyn. Ueberhaupt müssen wir in Erinnerung bringen, dass alle Singeweisen den Ausdruck der Leidenschaften zum Zwecke haben, dem also beim Componisten, wie beim Sänger alles unterthan seyn muss. Je lebhafter, heftiger, hüpfen-

Digitized by Google

der, unruhiger, gespannter daher der Ausdruck einer Leidenschaft ist, desto bewegter muss auch der Charakter des schildernden Tonstückes seyn, und es wäre also psychologisch falsch, wenn ein Compositeur Eifersucht, Zorn und Verzweiflung durch ein Cantabile ausdrücken, oder der Sänger den Charakter eines naiven Allegretto giocoso, oder eines Andante grazioso mit der Wärme und Spannung, welche ein Agitato verlangt, vortragen wollte. Dieses letztere, das Agitato, soll den Ausdruck der heftigsten Leidenschaften geben, und verschmäht also ausser lebhaft malenden Verzierungen jede Zierrath. Ueberhaupt ist Grundregel, dass, jemehr Noten ein Tonstück hat, in der Singstimme wie in der Begleitung, desto weniger an melismatischem Schmucke anzubringen ist, desto grössere Stärke im Vortrage der Eigenthümlichkeit des Styls der Sänger zu entwickeln hat.

Was die Vortragskunst der heutigen Sänger anlangt, so ist davon nicht viel zu sagen, die Componisten müssen sich ganz auf sich selbst verlassen; was ihnen nicht gelingt auf dem Papiere darzustellen, bleibt ganz sicher Staatsgeheimniss. Bei den Sängern heisst es heut zu Tage wie bei den Juristen: „Was nicht in den Akten ist, ist nicht in der Welt.“ Zwar treten dann und wann noch Sängerinnen von einer gewissen Bildung auf, allein äusserst selten genügen sie den Ansprüchen der guten italienischen Schule, namentlich in der Vortragskunst.

Wir wenden uns zum Vortrage der Cadenz. Hierüber ist unendlich viel philosophirt und geschrieben worden. Die willkührliche Cadenz, von welcher hier natürlich die Rede ist, war in der älteren italienischen Musik zwar etwas Wesentliches, jedoch hat nach Burney's Zeugnisse schon Alexander Scarlatti eine Oper i. J. 1717 geschrieben, worin keine einzige willkührliche Cadenz vorgekommen; auch in sehr vielen Compositionen Händels findet sich keine, und Gluck hat daher durch ihre Verbannung aus der Arie eigentlich nur bestätigt, was andere vor ihm

Digitized by Google

schon gethan. Die grossen Sänger der Vorzeit hatten starke Gründe für die Cadenz, welche wir mittheilen werden; ihre Gegner aber haben sich eigentlich bloss mit Schmähen beholfen und es höchstens zu ein paar Ausrufungen über „Natur“ gebracht. Allerdings mag im vorigen Jahrhundert das Cadenzen-Wesen bis zum Unfug getrieben worden seyn; allein es hat auch noch kein ächter Kenner behauptet, dass die Cadenz etwas Leichtes sey, sondern jeder Einsichtsvolle wird und muss ihre wahrhaft künstlerische Ausführung für eine unendlich schwere Aufgabe erklären*). Das ist der Grund, wesshalb die Cadenz, oder vielmehr ihre Ausführung, mit dem Erlöschen der grossen italienischen Sängerschulen auch in Verfall gerieth und heute in Vollkommenheit nirgends mehr zu finden ist. Die grossen Verfasser der Gesangschule des Pariser Conservatoriums, Cherubini, Mehül, Mengozzi, Garat, Guichard, Ginguené u. s. w., würdigen das Verschwinden der Cadenz *ad libitum* in folgenden Worten nach Gebühr; „Seit einiger Zeit lässt man die Cadenz in Bravur-Arien weg. Die Componisten thun hier, was die Sänger fordern. Italienische Sänger von ehedem, auch wohl noch jetzt, würden geglaubt haben, ihr Ruf müsse darunter leiden, wenn die Cadenz

*) Burney's Tagebuch, S. 277. „Signr. Christophoro sang die Hauptstimme sehr schön in Guarducci's sanfter, feiner Manier, und machte ein paar vortreffliche Cadenzen, die aber fast zu lang waren. Dieser Fehler ist durch ganz Rom und Neapel gewöhnlich, wo eine so weit getriebene Ueppigkeit in den Cadenzen aller Sänger herrscht, dass sie allemal langweilig, und oft ekelhaft sind. Selbst die Cadenzen grosser Sänger sollten abgekürzt werden, und die der Sänger von niedrigerem Range bedürfen nicht nur einer Abkürzung, sondern auch einer Verbesserung. Wenige auserlesene Noten, denen man viel Bedeutung und Nachdruck einprägte, sind das Einzige, was eine Cadenz erwünscht machen kann, die nämlich etwas Höheres, als man in der Arie vorher gehört hatte, enthalten soll, widrigenfalls sie lästig wird. Dieser Missbrauch im Cadenzenmachen ist eben nicht alt, denn in einer Oper des älteren Scarlatti, die er 1717 gesetzt hat, ist keine einzige Stelle, wo eine Cadenz *ad libitum* stattfände.“

Digitized by Google

wegbliebe. Sie hatten dafür herrliche Gründe; jetzt hat man sie dawider, weil die Kunst, lange athmen zu können, nicht mehr ein wesentliches Gesetz des Gesanges ist. Es ist also Zeit, diess vergessene Gesetz wieder in seiner Kraft einzuführen."

Wenn Burney in der in der Note angeführten Stelle sagt, die Cadenz müsse etwas Höheres als das in der Arie eben Gehörte ausdrücken, so ist das sehr richtig; wenn er aber hinzusetzt: „wenige auserlesene Noten, denen man viel Bedeutung und Nachdruck einprägte, sind das Einzige, was eine Cadenz wünschenswerth machen kann," so ist das ein Widerspruch, weil wenige Noten das verlangte „Höhere" unmöglich ausdrücken können. Diess kann nur durch eine gelungene Variation des Hauptmotivs der Arie erreicht werden, und die Cadenz ist daher im Grunde der auf das Höchste gesteigerte Ausdruck der eben geschilderten Leidenschaft, wesshalb sie auch *Recapitulazione dell' aria*, und die Kunst, diese steigernde „Recapitulation" zu erfinden und praktisch auszuführen das *Ripilogare* („kurz wiederholen") genannt wurde. Dagegen haben die Widersacher der willkührlichen Cadenz angeführt, dass die Leidenschaft sich niemals „epilogire", und dass daher jeder Epilog im Gesange eine Naturwidrigkeit, ja ein Unsinn sey. Darauf ist zu erwiedern: Freilich epilogirt sich die Leidenschaft in der Wirklichkeit nicht, aber in der Wirklichkeit singt sie auch nicht, und folgerecht wäre die Malerei der Leidenschaften im Gesang, also eigentlich der wichtigste Theil desselben, eine „Naturwidrigkeit" oder gar ein „Unsinn". Das wird Niemandem einfallen zu behaupten. Wenn wir aber auch die Gegner der Cadenz nicht so streng beim Worte nehmen wollen, so müssen wir doch behaupten, dass ihr angeführter Satz nichts beweist, weil die Kunst keine sclavische Nachahmerin der Natur ist, sondern dass sie die Natur in gesteigerter, poetischer Vollkommenheit reproducirt, und daher vieles schafft, was in der Wirklichkeit entweder gar nicht,

Digitized by Google

oder anders und geringer vorhanden ist. Diese Schöpfungen der Kunst bleiben aber immer schön, so lange sie poetische Fortbildungen des gegebenen Naturstoffes bleiben. Die Cadenz aber ist eben nichts anderes, als die Spiegelung der Leidenschaft in einer äussersten Form, indem der Sänger, nachdem alle Töne, Farben, Schattirungen und Phasen derselben durchgemacht sind, noch einmal mit allen ihm zu Gebote stehenden staunenswerthen Mitteln der Ausführung in kühnen Umrissen dieselbe Leidenschaft noch einmal vor die bewegte Seele des Hörers führt.

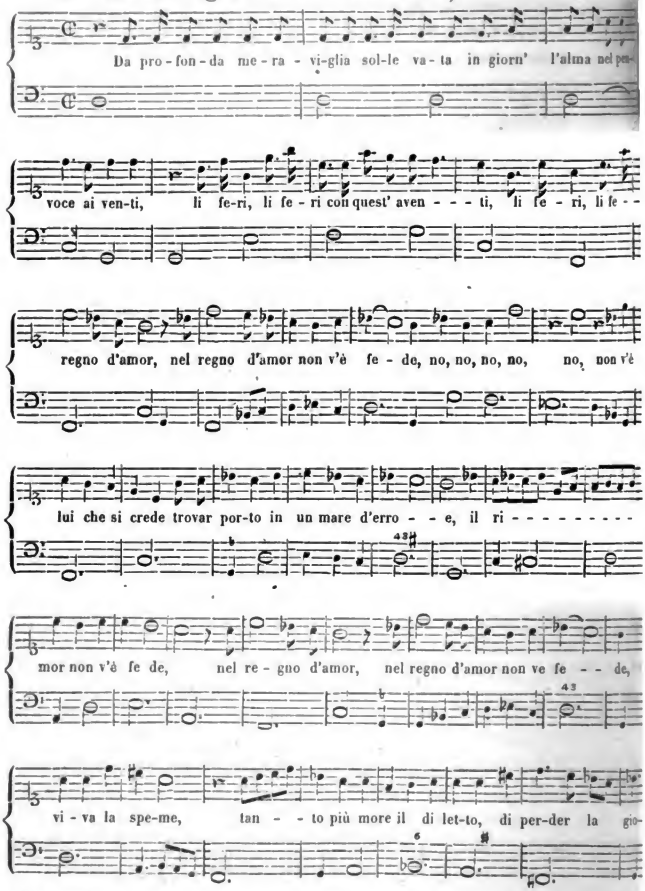
Um Sänger und Hörer vor Uebertreibung und Ausartung der Cadenzen zu schützen, also für ewige Zeiten ein Urmass ihrer Ausdehnung zu geben, ist das weise Gesetz aufgestellt worden, dass jede Cadenz in einem Athem ausgeführt werden muss.

Druck der Teubner'schen Officin in Dresden.

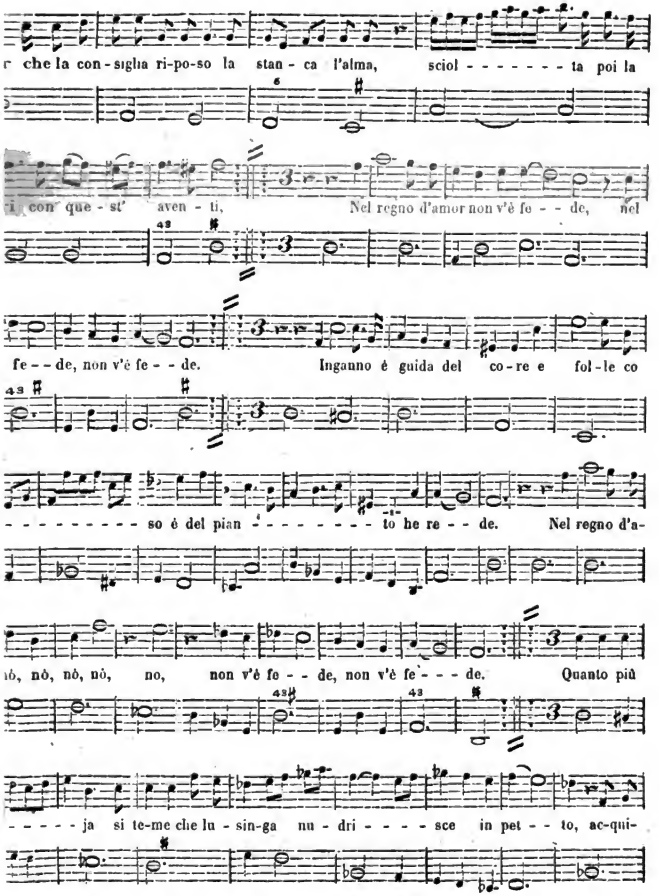
Musik-Beilagen.

Digitized by Google

I. Aria del Sign. Giacomo Carissimi. *)

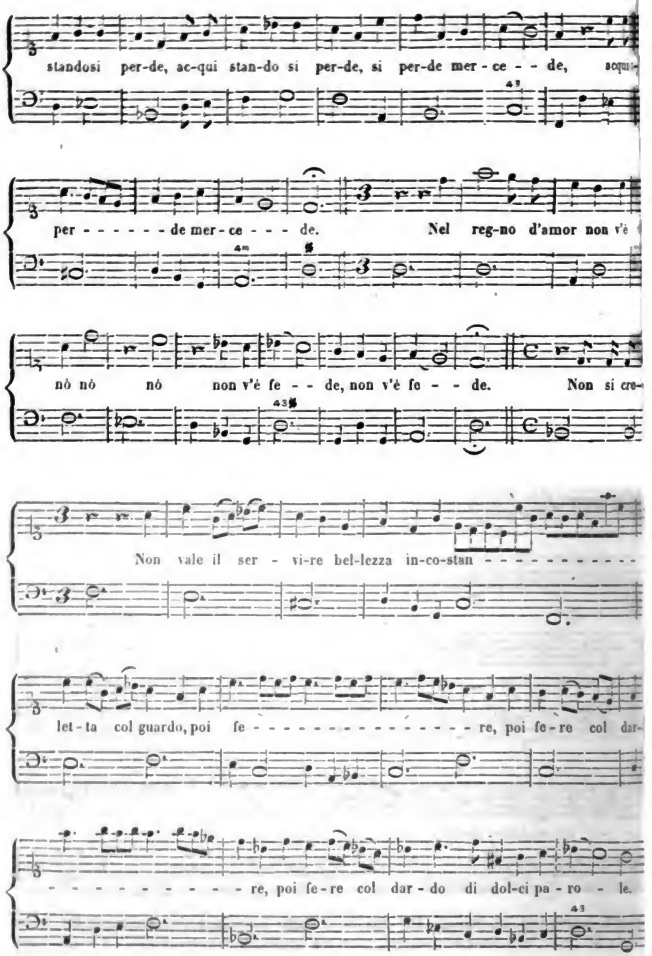


*) Entnommen aus einem Mscrpt. des 17. Jahrhunderts auf der Königl. öffentlichen Bi- Basse unterlegt, zu einigen sind Ritornelle für zwei Violinen componirt.

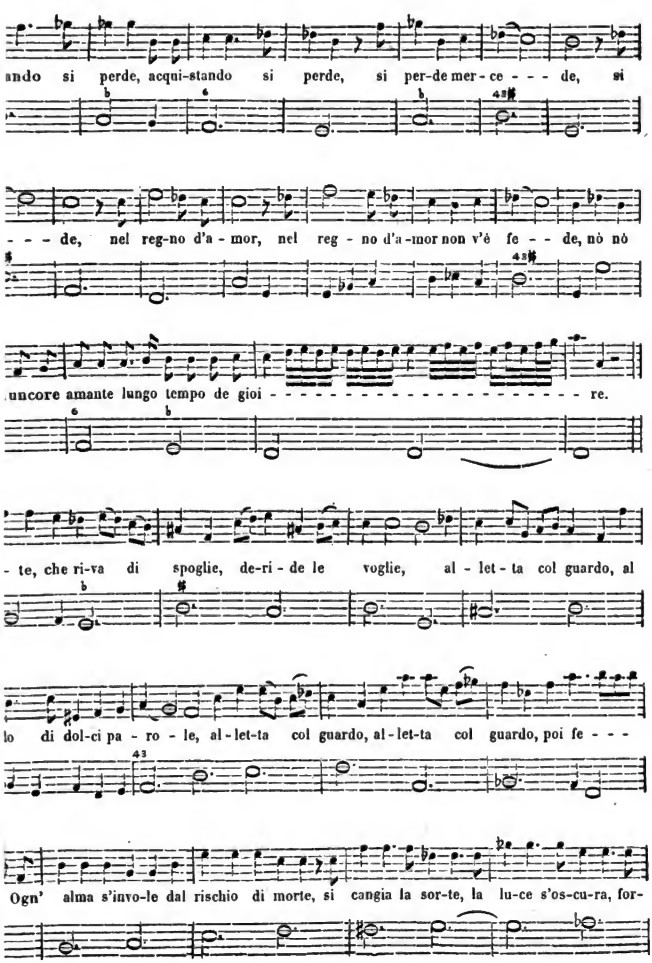


bliothek in Dresden, *ars musica* 48. Die Arien dieser Sammlung sind sämmtlich mit einem

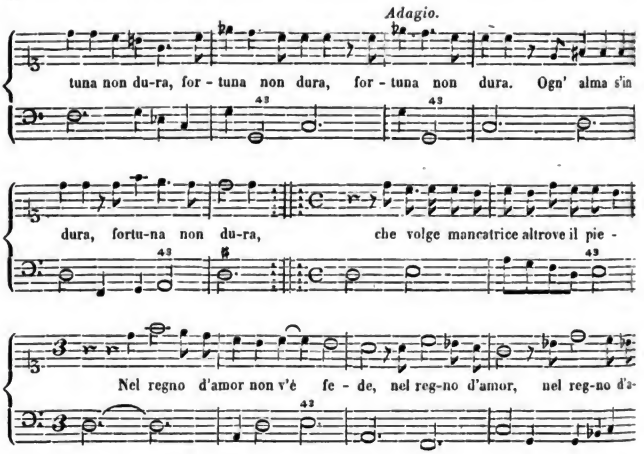
Digitized by Google



Digitized by Google

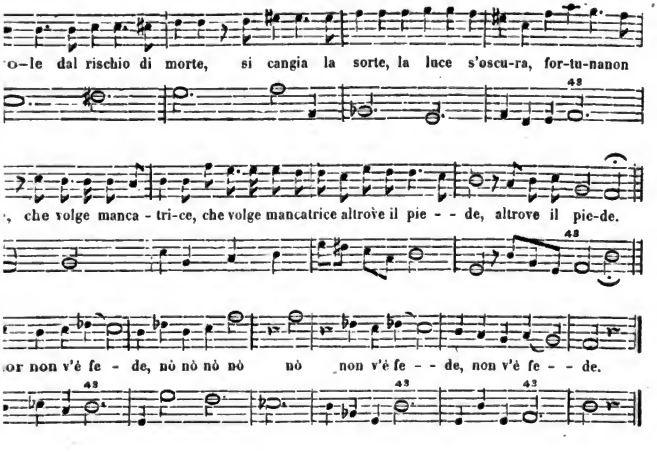


Digitized by Google

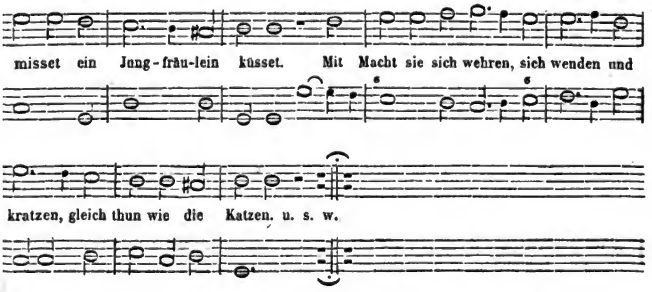


II. Arie deutscher Composition aus der Mitte des 17. Jahr

*) Aus dem Werke: „Arien etlicher theils geistlicher, theils weltlicher zur Andacht, ge
rich Albert zwei brandenburgischen Prinzessinnen gewidmet. Die Ueberschrift dieser Ari
uns liegende Exemplar ist, was für die damalige Geschmacksbildung Deutschlands sehr be
enthaltenen Gesänge ist durchweg ganz ungeniessbar, oft abscheulich; die Composition de



ıunderts. *)



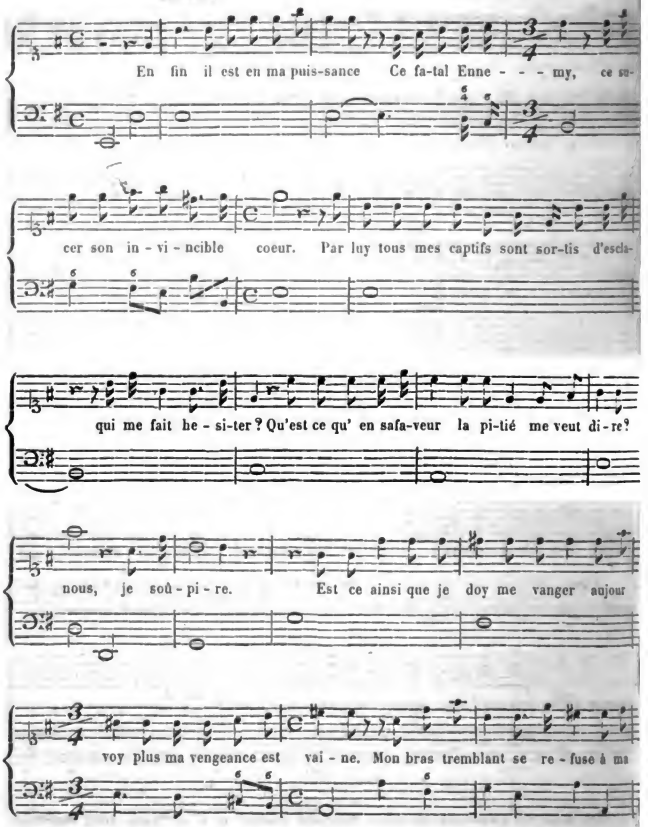
en Sitten, keuscher Liebe und Ehrenlust dienender Lieder" u. s. w. Anno 1642 von Hein-
st: „Wie sich eins theils anstellen, wenn sie geküsset werden." 3 Th. S. 30. Das vor
eichnend scheint, zu Konigsberg 1652 in vierter Auflage gedruckt. Der Text aller darin
egenwärtigen ist noch eine der melodischsten im ganzen Buche.

Digitized by Google

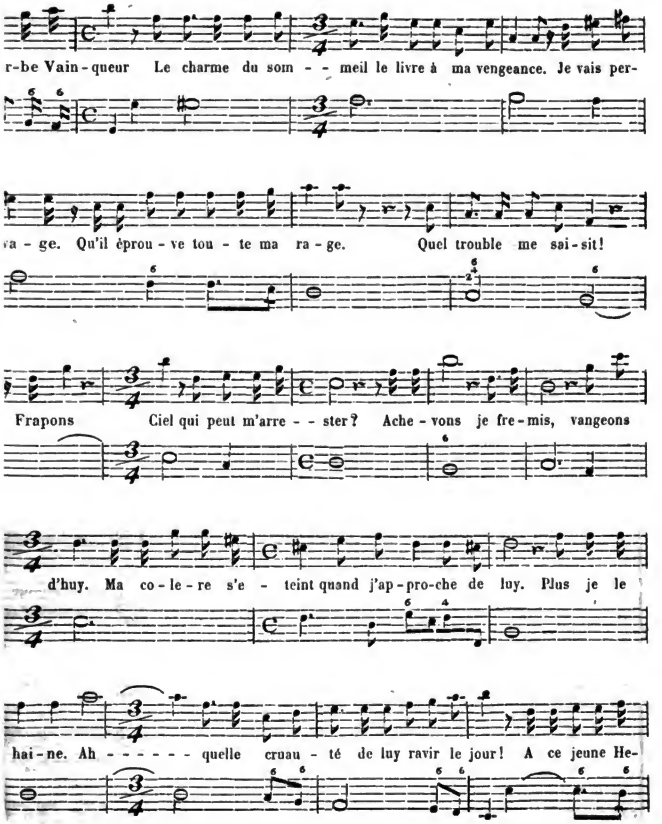
III. Armida von Lulli. 2. Act.*)

Recitativ.

Armida.

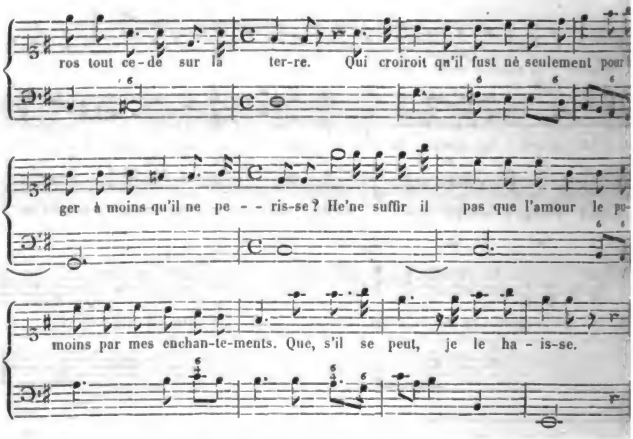


*) Entnommen aus der im Jahr 1686 in Paris gedruckten Partitur auf der Königl.

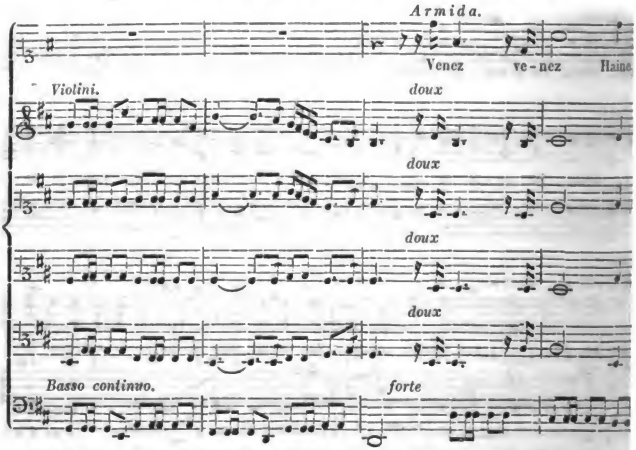


Bibliothek in Dresden.

Digitized by Google

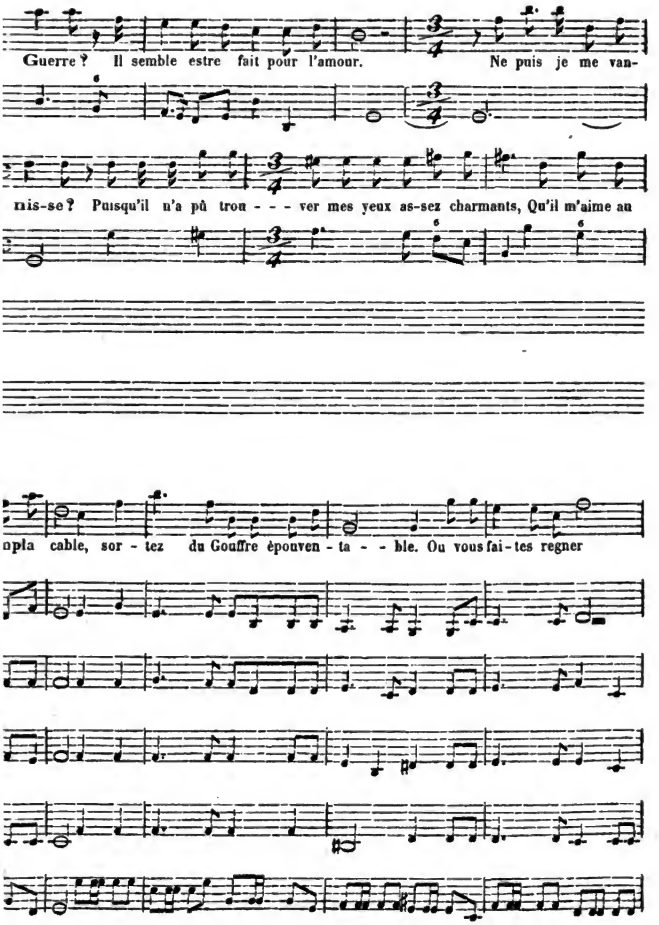


IV. Arie aus dem 3. Act der Armida von Lulli.*)

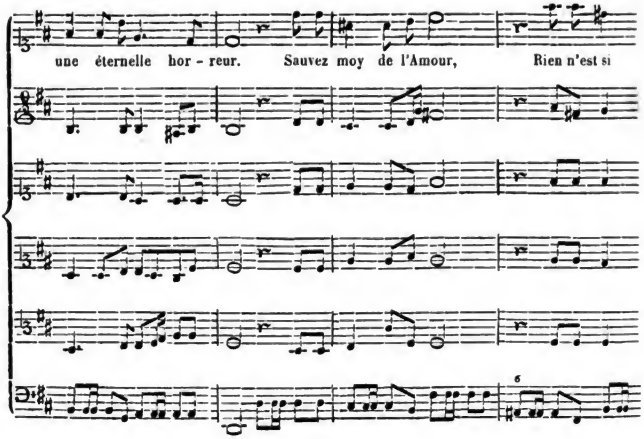


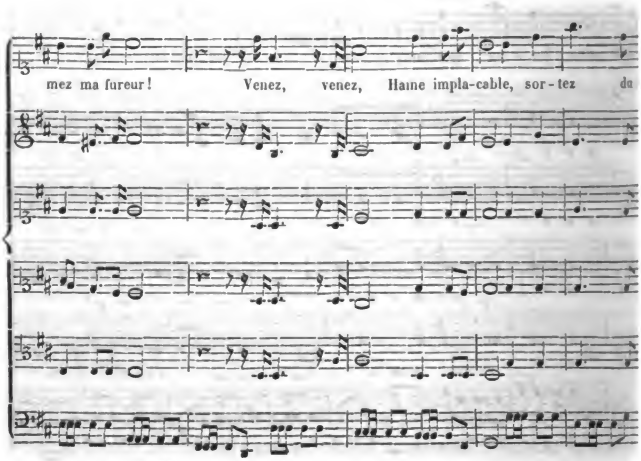
*) Entnommen aus der 1686 gedruckten Partitur auf der Königl. Bibliothek in Dresden

Digitized by Google

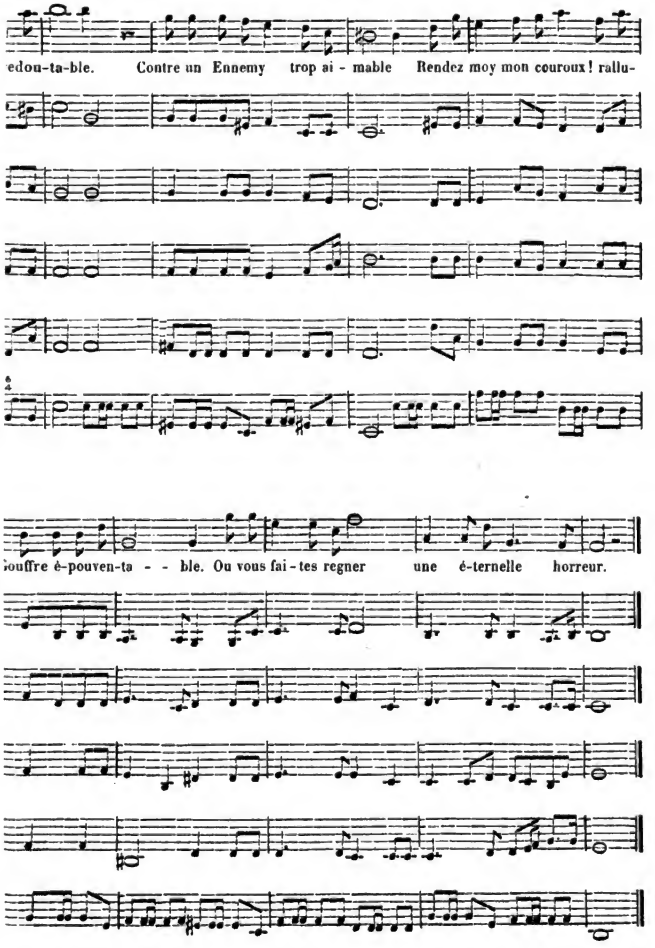


Digitized by Google





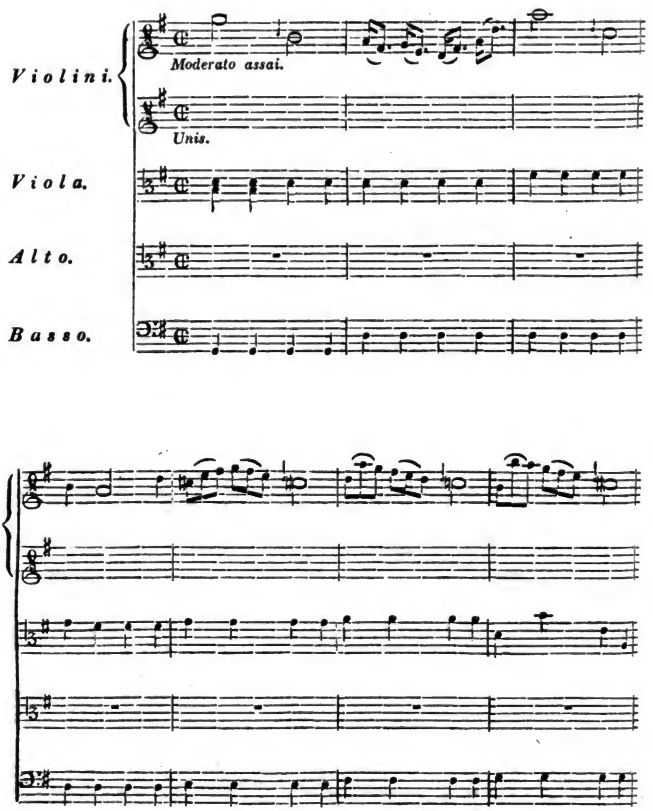
Digitized by Google



Digitized by Google

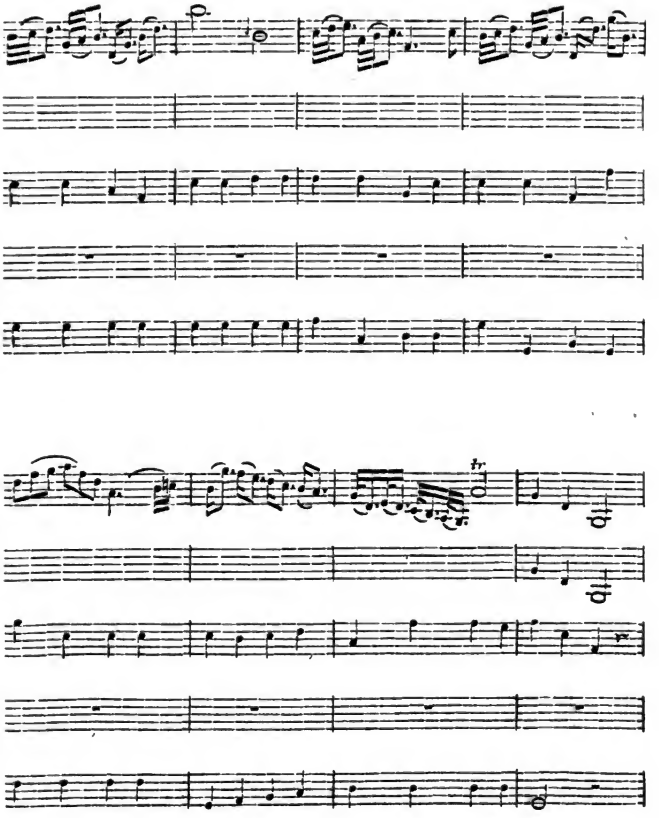
V. Bone Jesu.

Aus der Motette: Chori angelici, a Contr'alto

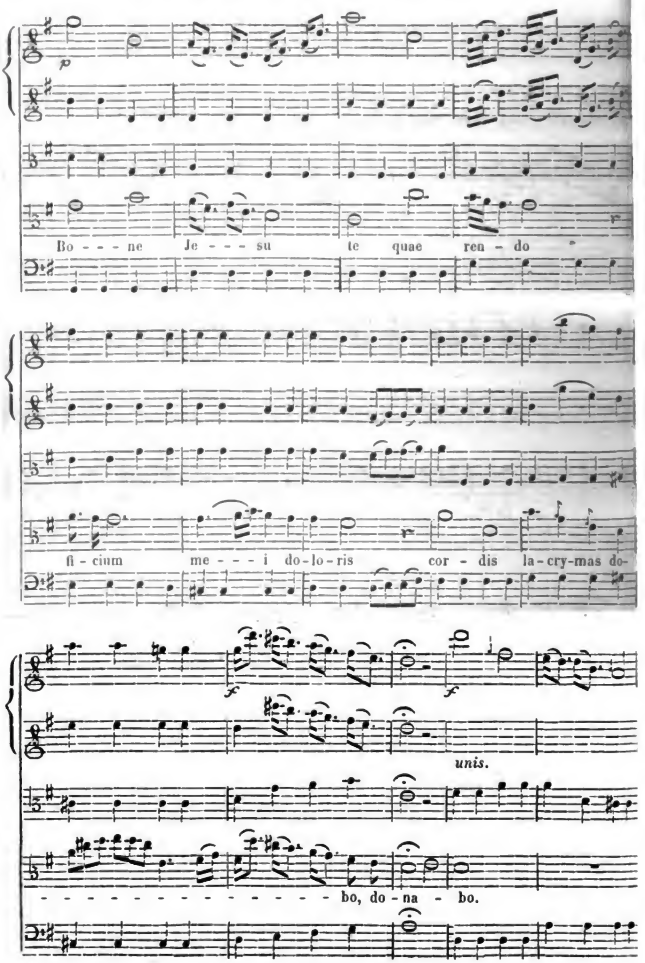


Digitized by Google

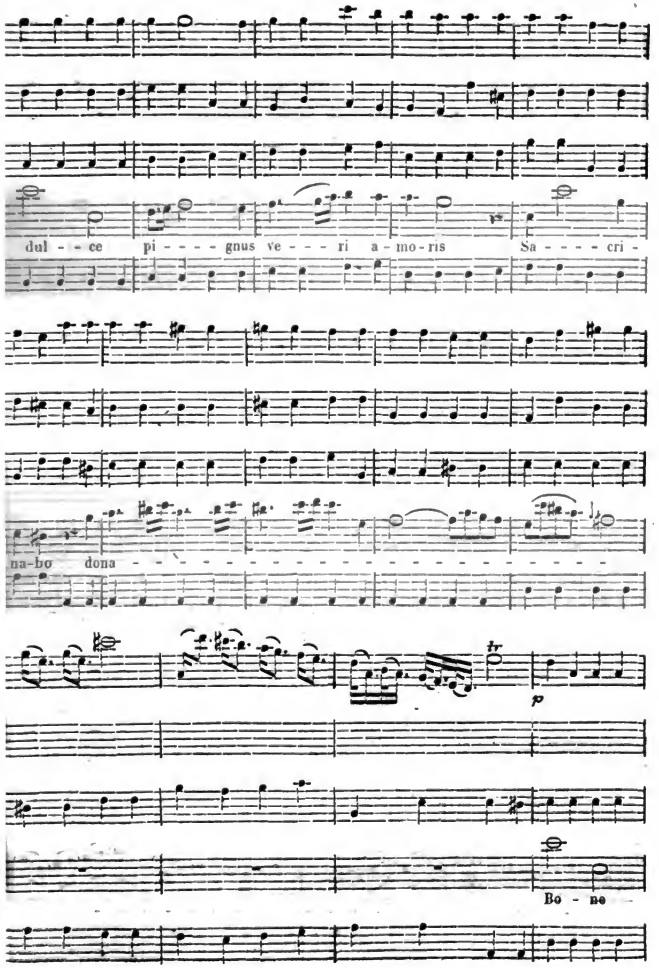
on Hasse. Nach einem alten Manuscript.



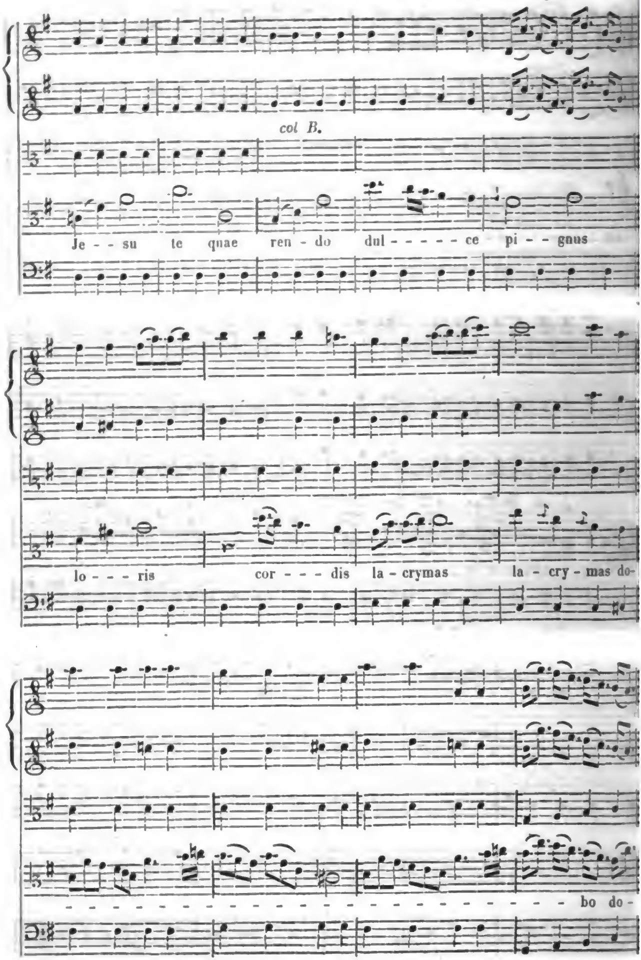
Digitized by Google



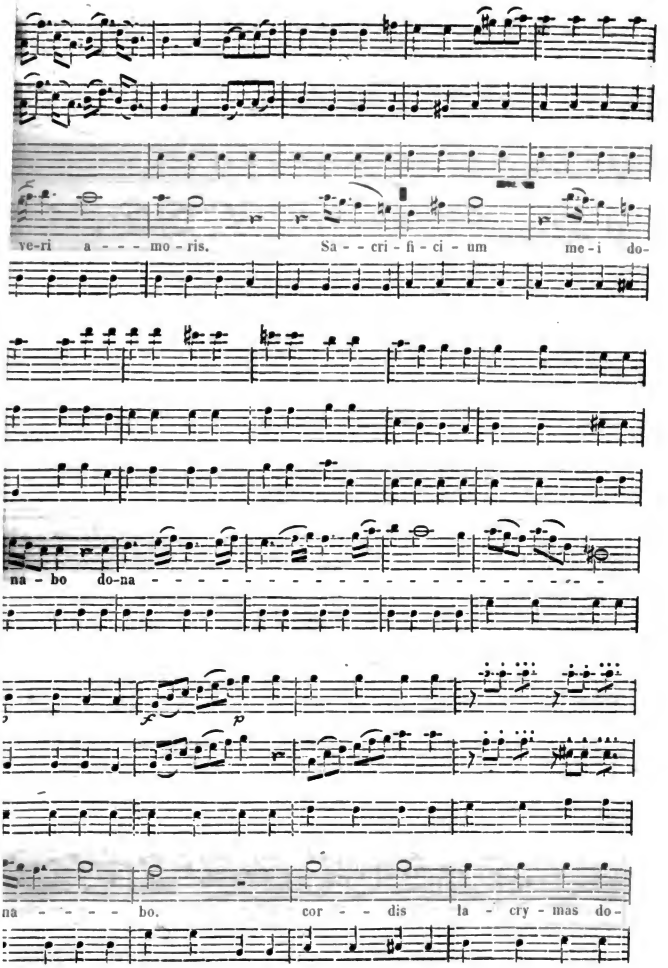
Digitized by Google



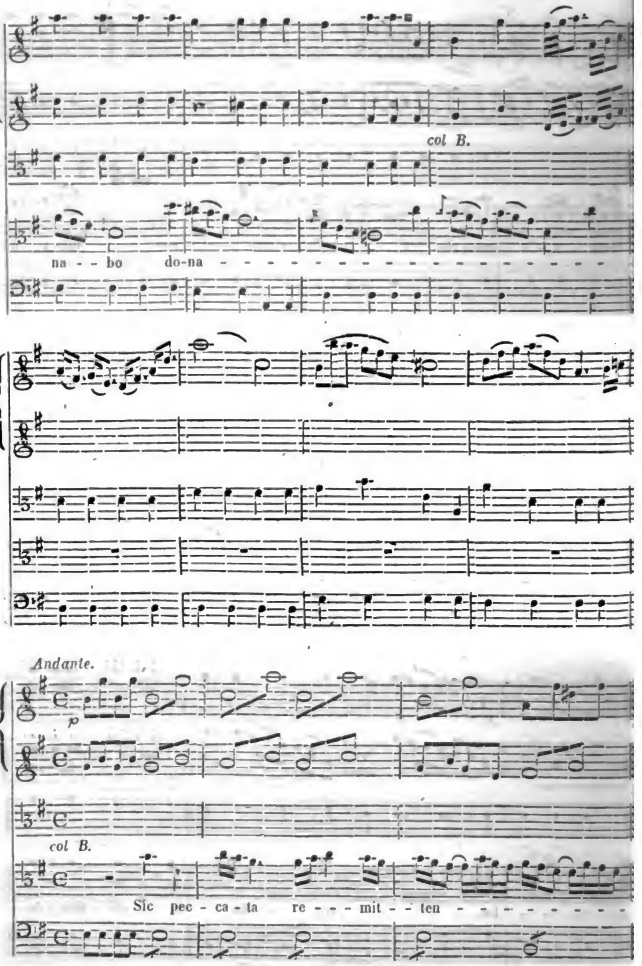
Digitized by Google



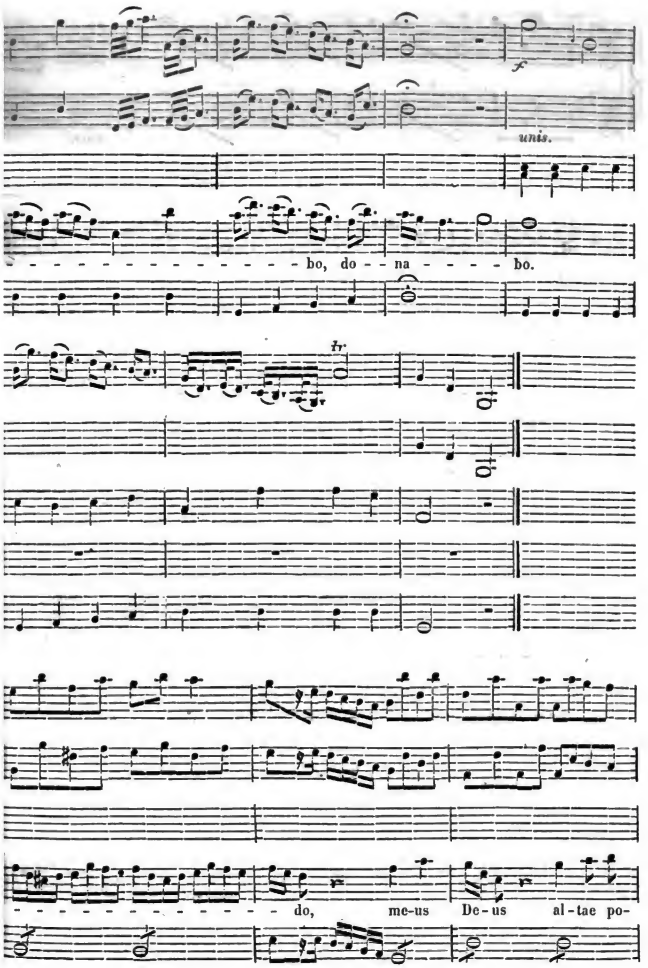
Digitized by Google



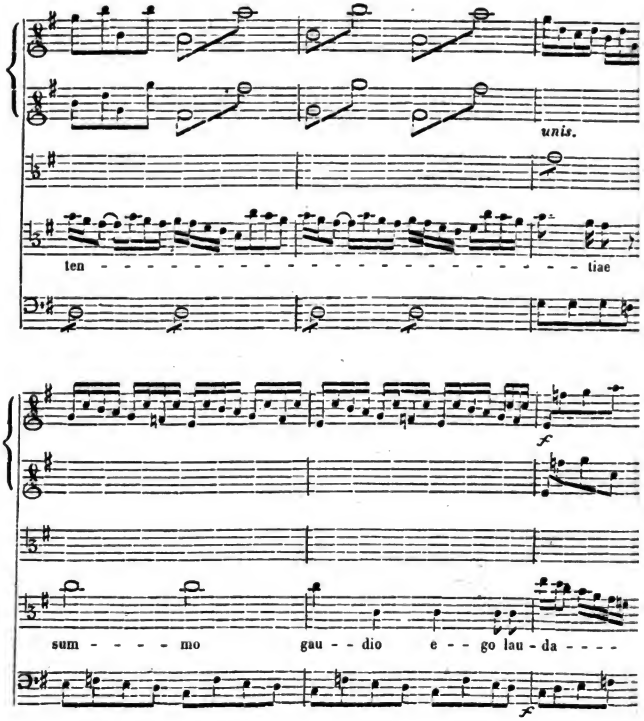
Digitized by Google



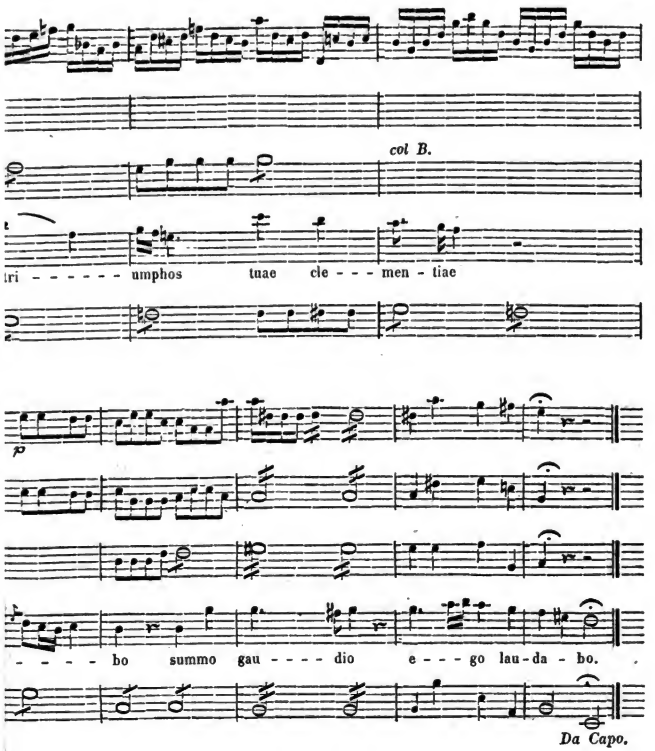
Digitized by Google



Digitized by Google

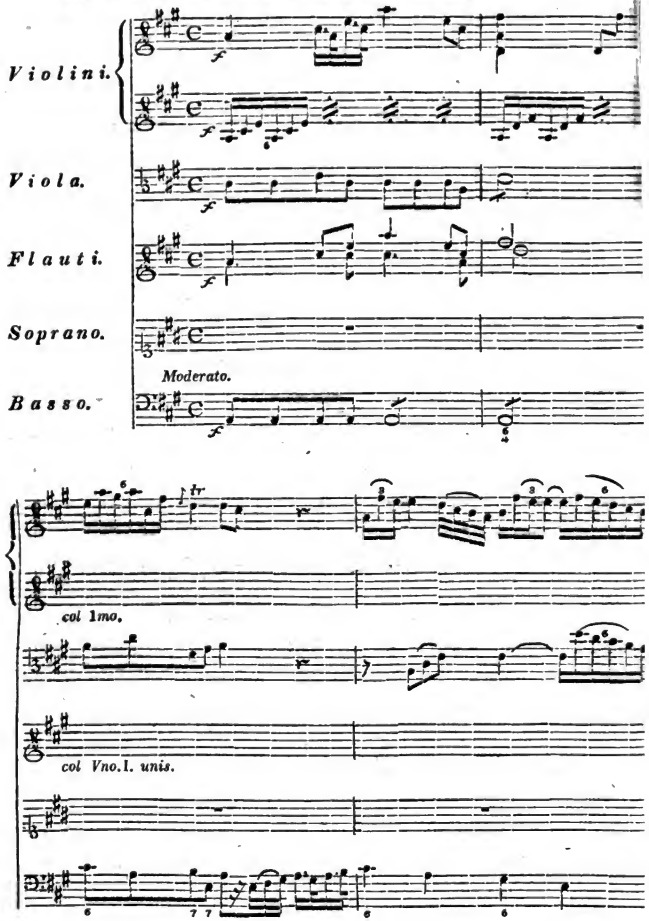


Digitized by Google

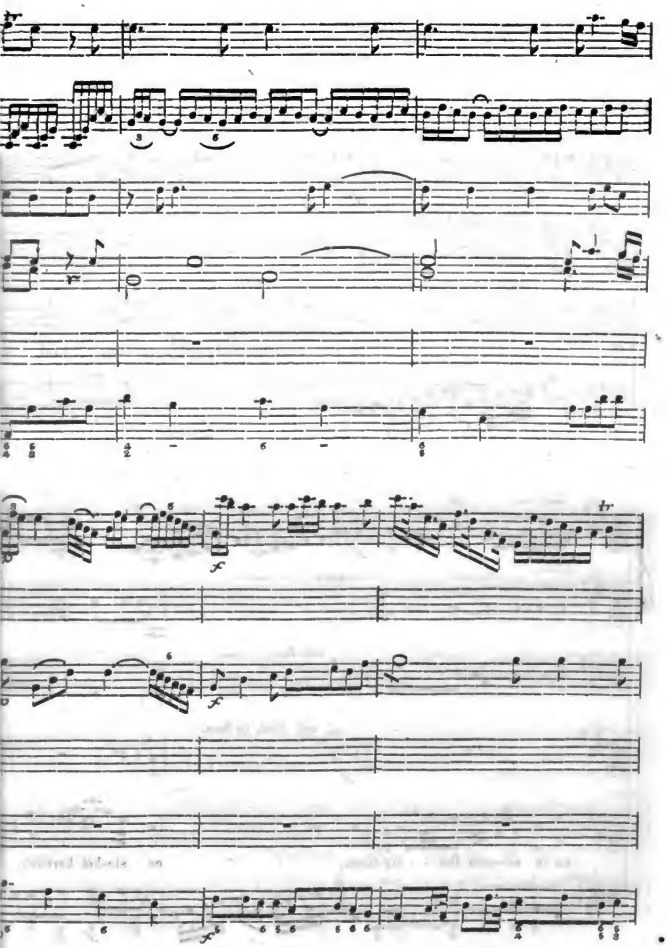


Digitized by Google

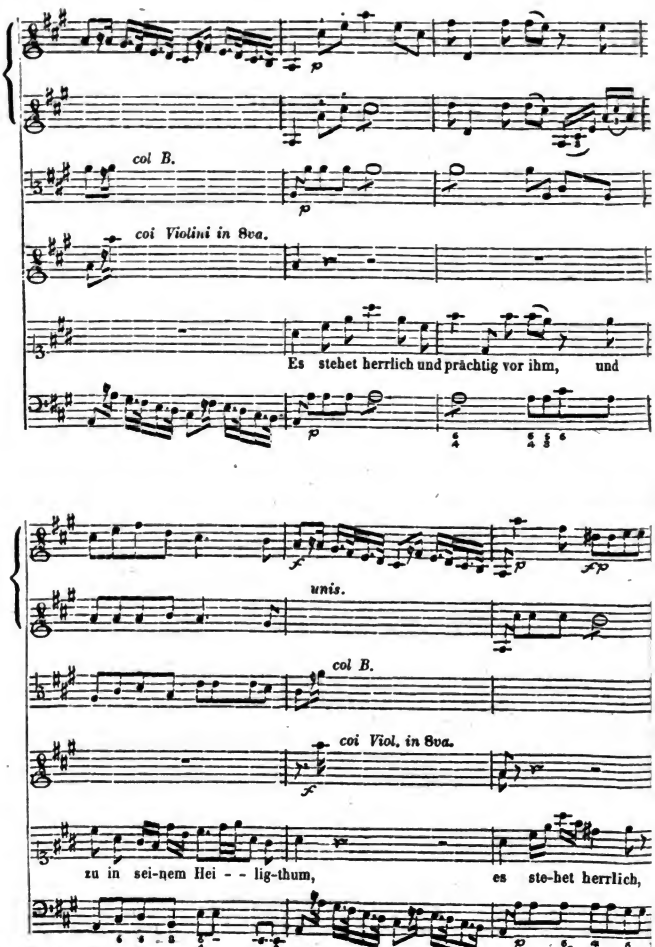
VI. Arie aus dem 96. Psalm von Naumann.



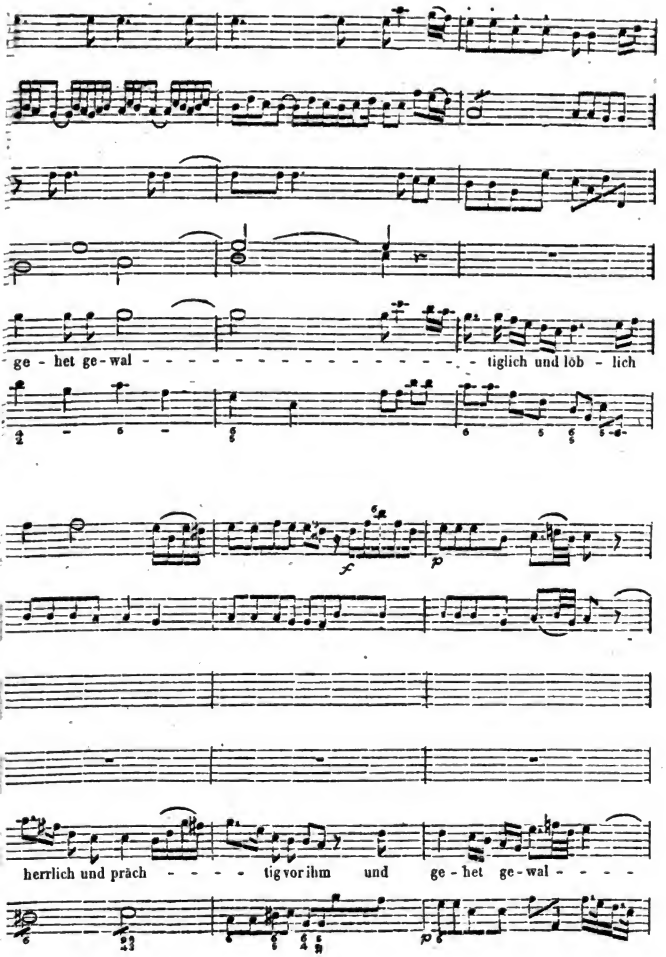
Digitized by Google



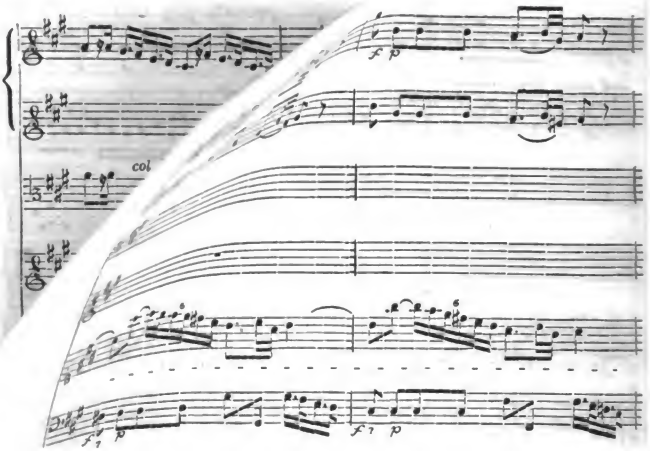
Digitized by Google



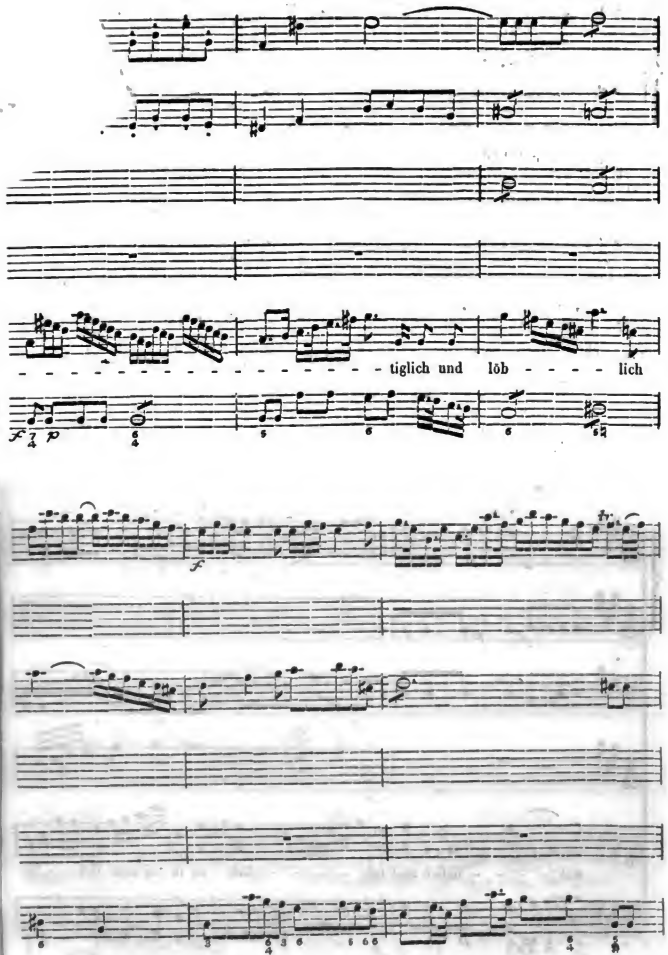
Digitized by Google



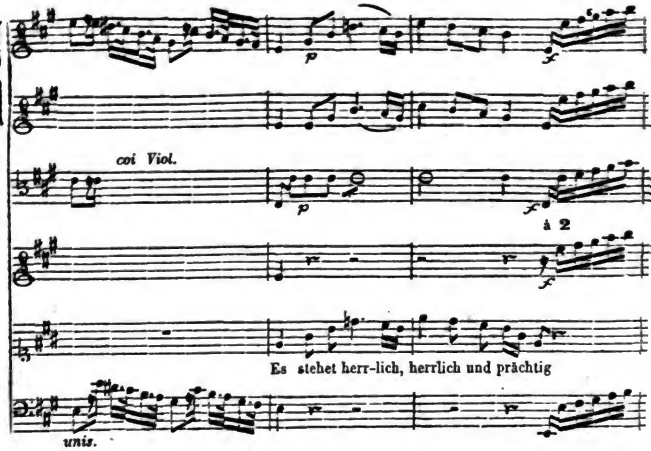
Digitized by Google

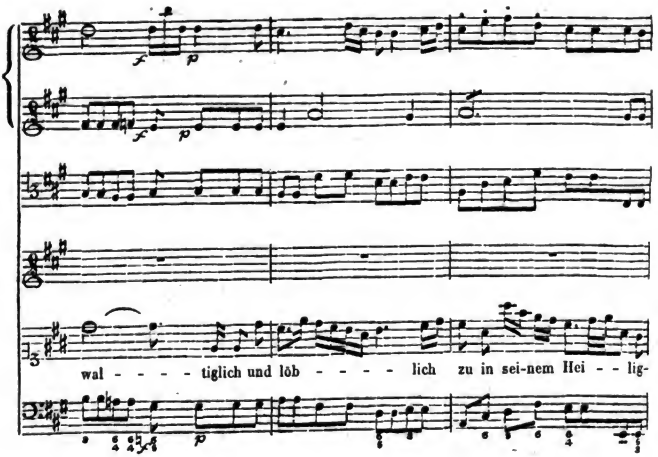


Digitized by Google

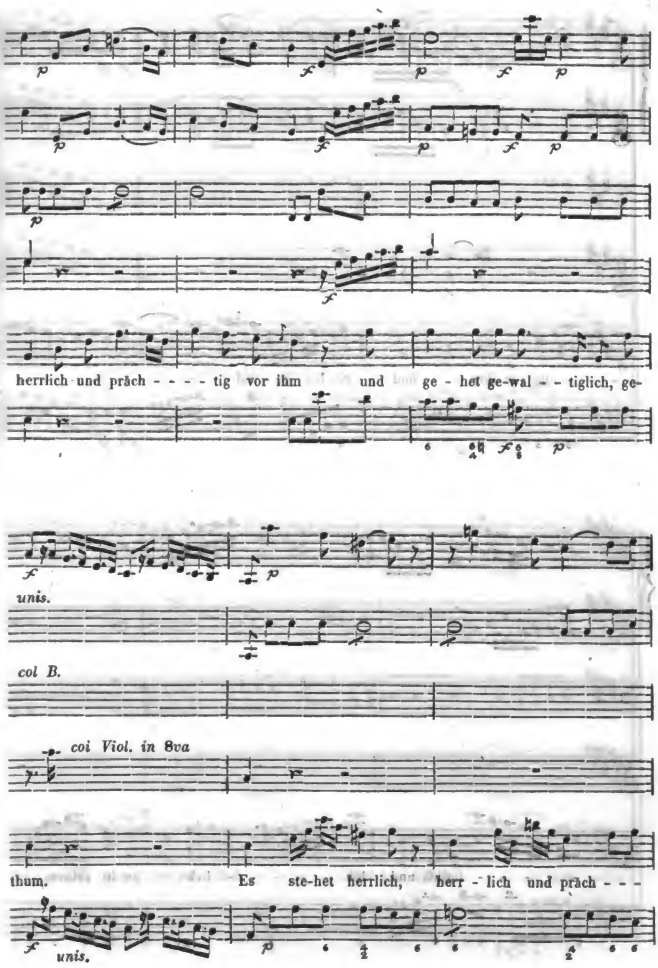


Digitized by Google

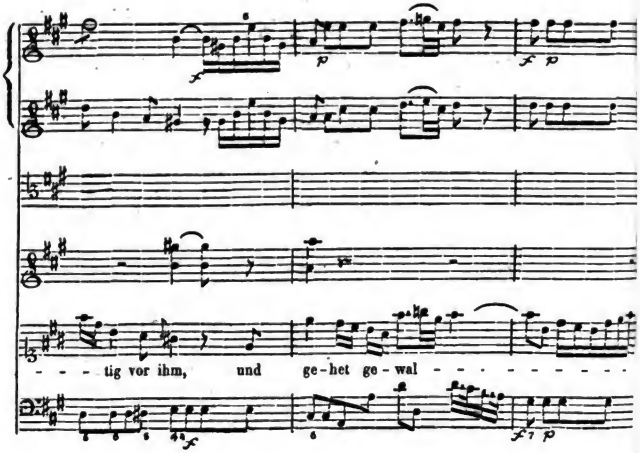


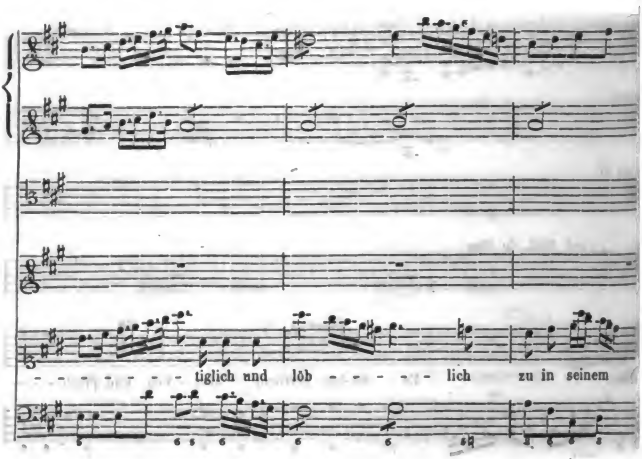


Digitized by Google

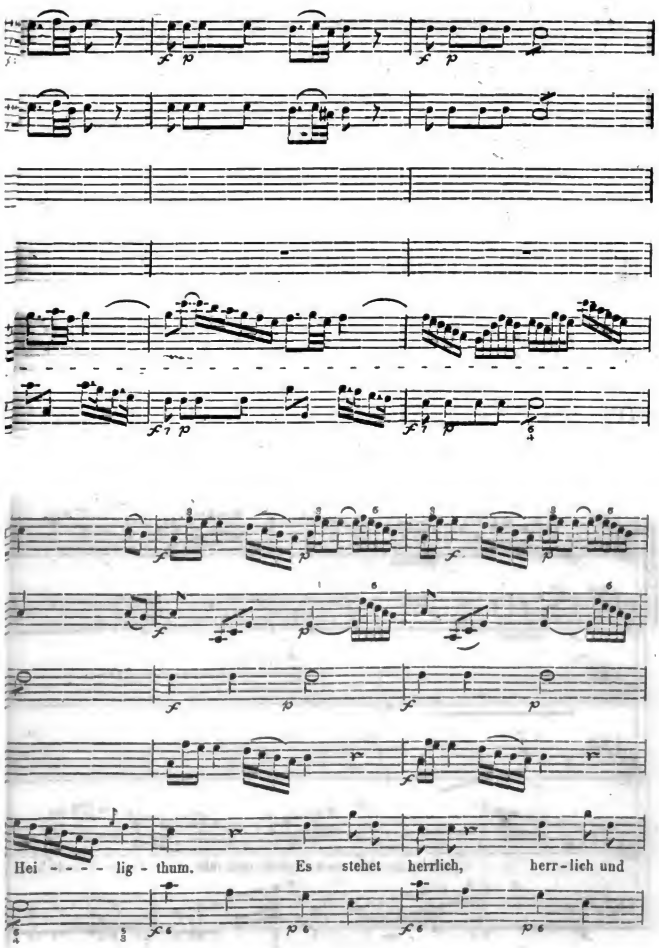


Digitized by Google

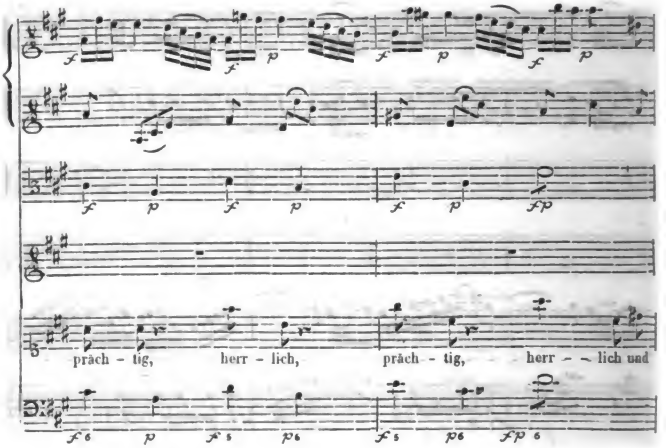


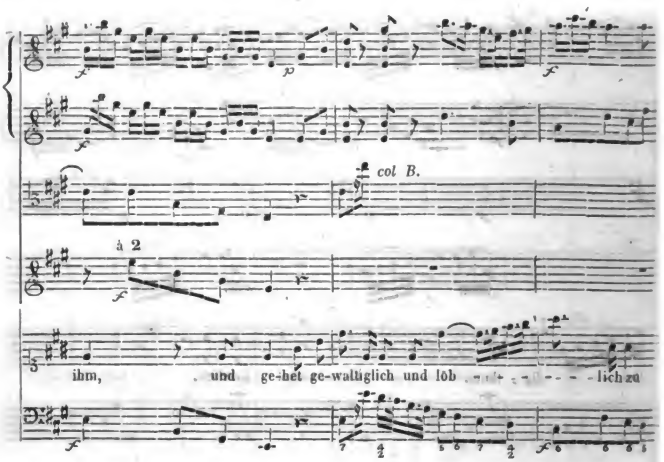


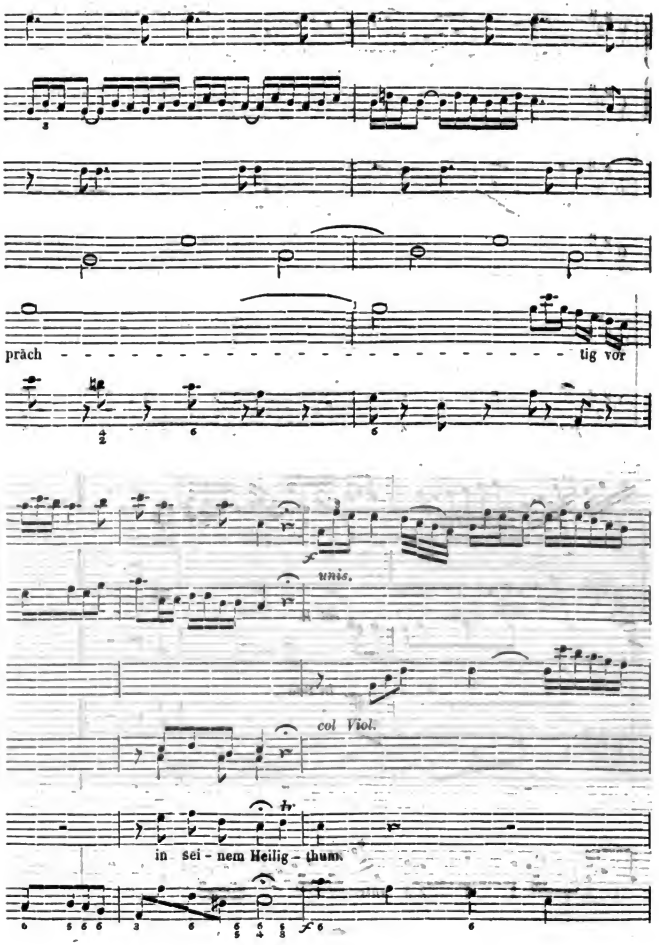
Digitized by Google



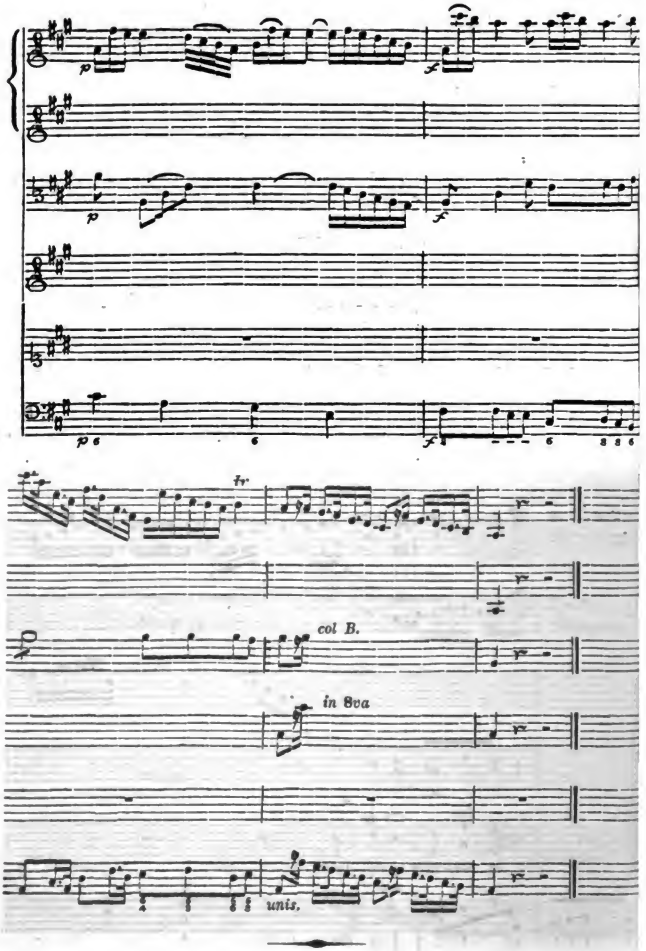
Digitized by Google


präch - tig, herr - lich, präch - tig, herr - - lich und


col B.
à 2
ihm, und ge-het ge-waltiglich und löb - - - - - - lich zu



Digitized by Google



Digitized by Google

Einige Berichtigungen.

Seite	4	Zeile	21	lies	statt ideque: ideoque.
—	33	—	18	—	— 1474: 1494.
—	36	—	22	—	— dicerim: dixerim.
—	57	—	21	—	— plainchant: plain - chant.
—	59	—	24	—	— compositorio practicus: compositorio - practicus.
—	89	—	10	—	— erhöhet: erhöhen.
—	90	—	32	—	— No. 2: No. 3.
—	91	—	18	—	— No. 3: No. 2.
—	91	—	25	—	— 1652: 1642.
—	110	—	31	—	— No. 4: No. 5.
—	114	—	4	—	— Burnay: Burney.
—	114	—	30	—	— Scarletti: Scarlatti.
—	129	—	5	—	— Aubis: Aulis.
—	134	—	7	—	— No. 5: No. 6.

Digitized by Google

Digitized by Google

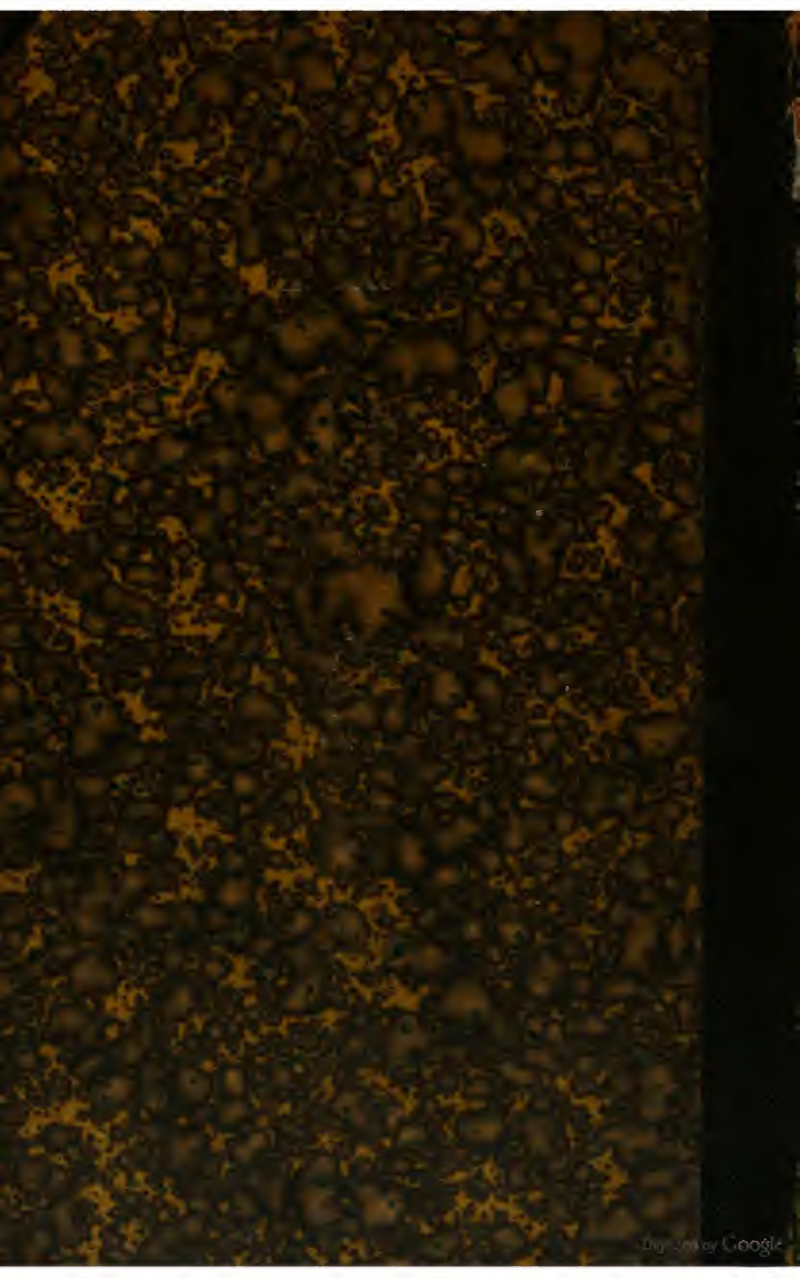
Digitized by Google

Digitized by Google

This book should be
Libra
belo

Mus 265.26
Geschichte, Geist und Ausubung des
Loeb Music Library BDG4262
3 2044 041 171 927

Digitized by Google


Digitized by Google